

ВИЗАНТИЯ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ

К 100-летию
Андрея Николаевича Грабара
(1896—1990)



Андрей Николаевич Грабар в своем рабочем кабинете в Париже, под портретом отца. 1960-е годы. Фото из архива О. А. Грабара

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

НАУЧНЫЙ СОВЕТ
ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Древне-русское искусство

ВИЗАНТИЯ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ

К 100-летию
Андрея Николаевича Грабара
(1896—1990)

ДБ

С.-Петербург · 1999



*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
согласно проекту № 98-04-16177д*

ISBN 5-86007-169-8

ПРЕДИСЛОВИЕ

Все предыдущие сборники «Древнерусское искусство», издающиеся начиная с 1963 г., были посвящены либо определенному периоду, либо какой-либо теме в истории древнерусского искусства, и, шире, в истории искусства византийского круга. Между тем настоящий сборник посвящен личности и научной деятельности выдающегося ученого, сыгравшего огромную роль в развитии современной мировой медиевистики.

Андрей Николаевич Грабар (26 июля/8 августа 1896 г.—5 октября 1990 г.) принадлежал к той плеяде замечательных ученых, которые родились в самом конце XIX в. или в первом десятилетии нынешнего, XX в. и своей деятельностью, особо развернувшейся во второй трети—середине XX в., определили характер тех или иных сфер гуманитарных наук во второй половине века и, как кажется, задали направление их развития в наступающем XXI в. В сфере мировой византинистики это такие фигуры, как В. Н. Лазарев, чье столетие отмечалось в 1997 г., как Отто Демус, Хуго Бухталь.

А. Н. Грабар родился в Киеве, учился в Киеве, Петрограде и Одессе, некоторое время жил в Болгарии, но бо́льшую часть жизни провел во Франции — в Страсбурге, а затем в Париже. Воспитанный на базе русской византинистики, в традициях таких известных ученых мирового уровня, как Н. П. Кондаков, Д. В. Айналов, Я. И. Смирнов, он с исключительной силой развил эти традиции, обогатив их достижениями европейской медиевистики. Главное значение его трудов состоит в том, что А. Н. Грабар сумел с небывалой до него яркостью показать содержательную сторону средневекового искусства, увидеть отражение идей, воззрений, верований, реальной жизни народов разных стран, разных эпох. Его ученики, приезжавшие к нему в Париж начиная с послевоенного времени, участвовавшие в его семинарах, работают не только во Франции, но и в других странах, более всего — в Греции, Югославии, Македонии, развивая национальные научные школы.

Отечественная медиевистика многим обязана А. Н. Грабару, его книги и статьи не только популярны в России, но они оказывают большое воздействие на само развитие науки. Однако по меньшей мере до середины 1980-х годов это водействие не могло не быть сдавлено идеологическими ограничениями, не позволявшими делать предметом серьезного изучения глубинный смысл средневекового религиозного искусства.

Основное место в сборнике занимают материалы, непосредственно связанные с биографией и трудами А. Н. Грабара. Среди них следует поставить на первый план впервые публикуемую его автобиографию, которая хотя и названа автором всего лишь «эскизом», дает объемное представление о личности и работе ученого. Для автобиографического текста А. Н. Грабара характерна удивительная сдержанность, даже закрытость, которая лишь изредка им нарушается, в основном при рассказе о юношеских, «российских» годах. Кажется, что вся его эмоциональность была направлена в любимую науку, использована для создания того яркого образа великой культуры, который вырисовывается его научными трудами.

Следя за спокойным, почти бесстрастным повествованием А. Н. Грабара, можно подумать, что и жизнь его была безоблачной. Видно, что он стремился сделать ее такой,

освободить ее для любимого дела. Но события века не обходили его стороной, хотя отчасти и щадили. Чего стоит рассказ о морском путешествии из Одессы в Варну, когда «всего лишь» один человек был смыт за борт.

В «Эскизе автобиографии» А. Н. Грабара примечательна «авторецензия», в которой он определяет место тех или иных своих работ в собственной деятельности и в науке вообще. Например, сравнение книги «Император», посвященной истории прославления властителей, и другой работы — «Мартириум», где речь идет о широких слоях народной религиозности.

Впервые в русском издании публикуется полная библиография трудов А. Н. Грабара.

Группа статей посвящена различным сторонам деятельности ученого. Статьи носят как обобщающий характер, так и более узкий, написаны исследователями разных поколений. Особенно следует выделить статьи непосредственных учеников Андрея Николаевича, участников его парижских семинаров — Сюзи Дюфренн, одной из его ближайших учениц, Марии Теохарис и Хараламбоса Бураса. Другое поколение ученых из Греции и славянских стран представлено Элкой Бакаловой, Бисеркой Пенковой, Браниславом Тодичем, Хрисанфи Мавропулу-Тсиуми, Марией Панайотиди, Софией Калописси-Верти.

Вторая часть сборника составлена из статей, написанных в русле идей и исследований А. Н. Грабара. Она открывается работой его сына, Олега Андреевича Грабара, выдающегося знатока искусства и культуры ислама, мыслящего большими историко-культурными категориями и показывающего естественное тяготение больших культурных пластов друг к другу — культуры христианской и мусульманской, разнообразие их осознанного и неосознанного сближения.

Часть публикуемых исследований касается архитектуры (статьи А. Ю. Казаряна, Вл. В. Седова, Б. Пенковой). Наибольшее число статей связано с изучением произведений живописи, что соответствует основным интересам А. Н. Грабара. Среди этих статей относительно немного монографических исследований одного произведения. Это или работы проблемного, обобщающего типа (статьи А. М. Лидова, О. Е. Этингоф), либо этюды в области иконографии, которой особенно много занимался Андрей Николаевич. Среди последних выделяется статья его ученицы, сотрудницы и преемницы по изданию «Cahiers archéologiques» Тани Вельманс об изображении времени в византийской живописи. Среди иконографических этюдов специальную группу составляют статьи об иконографии Богоматери — одной из любимых тем А. Н. Грабара. Сборник заканчивается работами об искусстве «малых форм» — произведениях книжной миниатюры, шитья, пластики, ювелирного мастерства.

Книга содержит материалы международной научной конференции, прошедшей в Гос. институте искусствознания 22—26 сентября 1996 г.

Организацией конференции и изданием этого сборника российские историки византийского и древнерусского искусства, вместе с учеными многих других стран, отдают дань уважения и признательности великому ученому.

* * *

Издание сборника было бы невозможно без финансовой поддержки Российского гуманитарного научного фонда и наследников Андрея Николаевича Грабара. Издатели приносят им свою сердечную благодарность.

Э. С. Смирнова

Раздел 1

БИОГРАФИЯ И ТРУДЫ
А. Н. ГРАБАРА

МОЗАИКИ КИЕВА

А. Н. Грабар

Искать истоки моего интеллектуального мира среди книг? Меня несколько смущает такой подход. Я думаю, что куда более значительную роль, чем какой бы то ни было текст, сыграли для меня мое окружение, жизненные обстоятельства, если хотите — «контекст» жизни, причем в смысле гораздо более широком, чем обычно имеется в виду.

Я родился в Киеве, центре византийского влияния на Руси, и жил чуть ли не в тени замечательного византийского храма, выстроенного в этом городе. Я видел этот храм каждодневно, он был в центре событий, как регулярно повторяющихся, так и выдающихся: церковных праздников, царских юбилеев и прочих. Это здание, его византийские мозаики уже очень рано наложили на меня свою печать и служили источником вдохновения.

Такое же действие произвели на меня стенописи Болгарии, которые во времена моей молодости оставались почти неизвестными и с которыми я познакомился, будучи едва двадцати пяти лет от роду, в трагические годы эмиграции.

С другой стороны, моя мать, происходившая из аристократической среды, интересовалась искусством. Она и сама умела делать книжные переплеты и изготовлять другие предметы. Все эти воздействия были для меня намного более значительными, чем любые увражи. К тому же я и сам пробовал свои силы в живописи.

С течением времени, разочаровавшись в собственных художественных опытах, я от художественной практики обратился к истории искусства. Сначала я занимался этим в Киевском университете, но особенно в Санкт-Петербургском университете, где меня познакомили с научными методами истории искусств такие крупнейшие ученые, как Н. П. Кондаков, Д. В. Айналов и Я. И. Смирнов. А впоследствии, в Страсбурге, где мое образование завершилось, сильнейшее впечатление произвел на меня Поль Пердризе — сама его личность и весь образ мышления этого выдающегося ученого-эллиниста.

В целом художественные памятники и человеческие личности оказали на меня воздействие гораздо более сильное, чем книги.

Перевод Э. С. Смирновой

Примечание переводчика.

В 1990 г. парижская газета «Ле Монд» распространила среди тридцати пяти выдающихся французских ученых, профессоров Коллеж де Франс, анкеты с вопросом о том, какие книги произвели на них самое сильное впечатление и послужили толчком к тому, чтобы он стали теми, кем они стали. Результаты опроса были объединены в газетную подборку «Воображаемая библиотека Коллеж де Франс» (La bibliothèque imaginaire du Collège de France / Préf. de F. Gaussen. Paris: Le Monde, 1990). Издаваемый текст — ответ А. Н. Грабара на анкету. Неожиданный и оригинальный, включающий в «библиотеку» не книги, а памятники и людей, этот текст — последняя прижизненная публикация Андрея Николаевича и последний привет 93-летнего ученого его молодости, древнерусскому искусству, Киеву и Санкт-Петербургу.

А. Н. Грабар в разные годы писал о памятниках Киева, хотя не так уж много (см. Библиографию печатных работ в наст. изд., под 1918, 1935, 1996 гг.), и не посвящая отдельных трудов мозаикам Софийского собора. Но публикуемая заметка — свидетельство самой глубокой и нежной любви к этому памятнику.

Можно сказать, что Андрею Николаевичу очень повезло в жизни, и не только потому, что в детстве он видел Киев, а в юности — фрески Болгарии, что в университетские годы он встретил прекрасных русских учителей, а в начале зрелости — замечательных старших коллег-французов. Главное в том, что он сумел увидеть все это, как никто другой.

ЭСКИЗ АВТОБИОГРАФИИ*

А. Н. ГРАБАР

Я родился в Киеве 26 июля 1896 г.[1] Мой отец, Николай Грабар,[2] был судьей (председателем Суда высшей инстанции в Киеве, впоследствии членом Кассационного суда в Петрограде; в императорской России этот суд назывался Сенатом, а его члены со времени Петра Великого назывались сенаторами). Наш род с XVII в. жил на севере Украины, в небольшом городке Погаре, неподалеку от Стародуба.[3] Возможно, что мои далекие предки переселились туда из Центральной Европы (фамилия Грабар не встречается в России, но ее достаточно часто можно встретить в Словакии, Галиции и в области Северных Карпат; в XVI—XVII вв. все эти регионы, как и сама Украина, входили в состав Польши).[4] Ни мои отец и дед, ни я сам никогда не забывали о нашем украинском происхождении, но никогда не могли себе представить Украину отдельно от России (с которой она была связана в эпоху средневековья вплоть до татарского нашествия 1240 г., а также впоследствии, начиная с середины XVII в., а именно с 1649 г., когда политические власти Украины объявили о добровольном переходе под власть России).

Моя мать не имела никакой украинской крови. Она родилась в Санкт-Петербурге и была дочерью и внучкой генералов, занимавших посты при императорском дворе при Александре I и Александре II. Она была из семьи баронов Притвиц,[5] а в числе предков этой семьи был генерал Дибич,[6] главнокомандующий русской армией во время победоносной русско-турецкой войны, закончившейся Адрианопольским миром 1829 г. Бабушка моей матери была француженка, мадемуазель де Грасс.

В 1914 г. я окончил с золотой медалью одну из лучших гимназий Киева (это была

---

* Оригинал был предоставлен для публикации в настоящем сборнике сыном А. Н. Грабара, Олегом Андреевичем Грабаром, в конце 1996 г. Это машинопись, на французском языке, на 38 страницах, с небольшими рукописными поправками Андрея Николаевича. Из этих поправок видно, что автор написал текст от руки, а тот, кто ее перепечатывал, не всегда мог разобрать почерк, особенно в написании русских имен и названий. Несмотря на то, что в конце рукописи стоит дата «Октябрь 1981», автобиография была написана по крайней мере в два приема, что отмечено рукой А. Н. на первой странице вверху: «pp. 1—6 = 1981; le reste = 1982». В самом тексте сообщается, что первые шесть страниц написаны осенью 1981 г., а остальное — весной 1982 г. Создается впечатление, что текст изначально написан по-французски.

Иной, более краткий, вариант автобиографии был составлен А. Н. Грабаром чуть раньше, вероятно, в 1980 г., по просьбе болгарского исследователя Э. Бакаловой, и направлен ей с сопроводительным письмом от 16 января 1981 г. (ксерокопии «Автобиографии» и письма любезно предоставлены нам самой Э.Бакаловой). Он написан по-русски, от руки, на шести страницах, характерным мелким, убористым почерком автора, с авторскими же поправками. Этот краткий текст, в переводе на болгарский, опубликован Э. Бакаловой в болгарском, издающемся в Софии, журнале «Изкуство» (1986. № 7. С. 26—28). В архиве А. Н. Грабара хранится еще один рукописный русский вариант того же краткого текста (ксерокопия предоставлена О. А. Грабаром). Похоже, что, посылая рукопись в Болгарию, автор сделал для самого себя чистовую рукописную копию, но и в нее внес кое-какую правку. Публикуемый вариант является самым развернутым из известных сейчас текстов автобиографии А. Н. Грабара.

частная гимназия). Два месяца спустя началась Первая мировая война. Будучи слишком молодым, чтобы быть призванным в армию, я записался туда добровольцем-санитаром и в этом качестве отправился на фронт, который в это время проходил по австрийской территории, в Галиции, близ Львова, Брод и т. п. Но через несколько месяцев я заболел дизентерией и был эвакуирован в Киев. Я воспользовался этим и поступил на историко-филологический факультет Киевского университета. Годом позже я перевелся на такой же факультет Петроградского университета, которому я и обязан самым существенным в моем высшем профессиональном образовании. Наконец, уже во время Гражданской войны (в которой я не принимал участия, поскольку был освобожден по болезни от воинской обязанности еще до революции, в 1916 г.) я сдал выпускные экзамены на окончание университетского курса, в 1919 г., в Одесском университете (в Петрограде жить стало слишком трудно из-за холода и голода). Я получил университетский диплом Первой степени и — что было особенно существенно — рекомендацию остаться при Университете для подготовки к профессорскому званию.

С дипломом и весьма лестными аттестациями от моих профессоров, а среди них некоторые пользовались мировой известностью, как, например, Н. П. Кондаков,[7] Я. И. Смирнов,[8] Д. В. Айналов,[9] я покинул Одессу и Россию вместе с матерью в конце января 1920 г. и прибыл в Софию, в Болгарию, совершив путешествие по бурному морю на маленьком русском пакетботе, называвшемся «София». В момент моего отъезда Одесса была в руках белых, но ей угрожали «зеленые» (банды крестьян и дезертиров, которые воевали как против белых, так и против красных и вскоре были разбиты красными). Именно благодаря «зеленым» был открыт для красных путь на Одессу. Мы были среди последних, кому удалось уехать, вместе с группой персонала Института благородных девиц (или того, что от него осталось), и лично я обязан своим отъездом тамошнему преподавателю французского языка г. Жеризону,[10] который предложил мне занять его место, говоря, что у него нет уже во Франции ни родственников, ни друзей, а только приемная дочь в Одессе. Именно благодаря этому благородному и симпатичному старику я смог уехать из России в начале 1920 г. и начать свою жизнь вне России. Это было моим желанием, я не подвергался там никаким преследованиям, но меня толкала к отъезду страсть к научным занятиям, которые — я это видел и сознавал — становились в тогдашней России невозможными.

Но прежде чем обратиться к моей жизни и деятельности на Западе начиная с 1920 г., я хотел бы сказать несколько слов о моих «увлечениях» юности, до отъезда из России, о моих мечтаниях, кторые владели мною в возрасте с 14 до 17 лет, в годы учения в гимназии. Первая моя мечта вызывает у меня сейчас улыбку: я хотел стать морским офицером и, с согласия родителей (что меня сейчас удивляет, ведь мне было только 15 лет), я был принят в качестве матроса на маленький парусник (снабженный и маломощным мотором), называвшийся «Утро» и плававший по Балтийскому морю. Он был государственной собственностью и предназначался для молодых людей, которые, вроде меня, мечтали стать моряками, но не имели ни малейшего представления о том, что это такое на самом деле. На паруснике был капитан, 4 или 5 настоящих матросов и 40 таких, как я, «стажеров». Первый месяц все шло благополучно, и мы даже совершили поход в Стокгольм, чтобы присутствовать на Олимпийских играх. Но возвращение было мучительным, ибо из-за (отсутствия) ветра мы проводили целые дни, не сдвигаясь с места, и путешествие продлилось дольше, чем предполагалось. Провиант кончался, приходилось употреблять испорченную муку (мы находили в ней червей). Мы энергично протестовали и были высажены на берег в маленьком финском порту Котка, откуда я вернулся домой на поезде, несколько разочарованный. Но что решительно положило конец моим морским прожектам, это то, что во время путешествия выяснилось, что у меня развивается близорукость. А тогда в морские учебные заведения, в России и за ее пределами, не принимали тех, кто вынужден носить очки.

Второй мечтой моей молодости (в гимназические времена и чуть позже) была живопись. Я хотел стать художником и, разумеется, великим. Это пристрастие шло, несомненно, от моей матери, которая еще до замужества, в Санкт-Петербурге, долгое время посещала училище (частное, но весьма высоко ценив-

шееся), под названием Училище Штиглица (по имени его основателя — любителя искусств и мецената).[11] В Училище была собственная художественная коллекция, преимущественно произведений прикладного искусства, различных по своему происхождению и по технике исполнения, и обучение молодежи там было поставлено на серьезную основу (думаю, что учились там главным образом девушки «из хороших семей»). Моя мать обучалась там достаточно долго, специализировалась на скульптуре малых форм и даже получила за свои работы серебряную медаль. Она исполняла рельефные орнаменты на деревянных поверхностях (например, декорировала переплеты, шкатулки для драгоценностей). У моего брата Петра[12] здесь, в Париже, хранится сделанный ею в качестве модели для металлической отливки восковой рельеф, изображающий бюст Александра II и предназначенный для украшения не знаю какого предмета в салоне или на бюро. Конечно же, от матери я и унаследовал вкус к занятиям искусством. Она сама и ее единственный брат Александр много раз путешествовали по Италии, а также хорошо ориентировались в истории новейшего искусства. Впоследствии Эрмитаж оказал большую услугу моему дядюшке: после революции 1917 г. он был прикреплен к этому крупному музею, что спасло его от голода.

Со своей стороны, в 1914 г., едва окончив гимназию, я записался на курсы к художнику Мурашко,[13] который пользовался в Киеве известностью. Я испытал там немало приятных минут, но понял (как это случилось раньше, на корабле, с моими морскими мечтами), что мне никогда не быть великим живописцем, и, оставив идею стать художником-творцом, я обратился к истории искусства, поступив в Университет Святого Владимира (официальное название Киевского университета), на классическое отделение, где изучали и историю искусства. Это был шаг, определивший всю мою последующую жизнь. Тем не менее, любовь к рисованию и живописи меня не покинула, и уже много позднее, примерно начиная с 1934 г., и особенно после Второй мировой войны значительная часть моих профессорских каникул была посвящена занятиям живописца-любителя, создающего сотни акварелей и гуашей. Одни из них висят во всех комнатах нашей парижской квартиры и нашего дома в Нормандии; другие украшают жилища двух моих сыновей; третьи находятся в домах моих друзей, учеников и коллег, и еще сотни эскизов остаются у меня в папках. В последнее время многие визитеры, посещающие меня, высказываются благосклонно и даже льстиво об этих вещах, которые во всяком случае свидетельствуют о немалой усидчивости их автора и доставляют ему самому много радости.

Наконец, третьей и главной страстью моих гимназических и студенческих лет была археология, тесным образом связанная с историей искусства. А поскольку Киев, где я жил, был знаменит своими многочисленными и прекрасными древними церквами, то меня особенно увлекала средневековая археология, а именно от искусства самых древних киевских храмов, с их прославленными мозаиками и фресками, восходящими к XI веку, до более поздних, с XIV по XIX столетия.

Я настолько рано погрузился в изучение культуры и искусства эпохи так называемого высокого средневековья, что уже начиная с 1917 г., то есть когда мне был 21 год, я имел смелость выступать с публичными лекциями на эту тему. С тремя—четырьмя друзьями, обладавшими теми же интересами, мы объявили цикл публичных лекций обо всех памятниках Киева, а поскольку дело было во время войны, то мы оказались под покровительством Красного Креста, что нам обеспечило залы в Университете и разрешение сделать эти выступления платными (в пользу раненых). Поскольку моей темой были самые древние памятники, я должен был читать первую лекцию цикла. Разумеется, я страшно волновался и готов был упасть от страха, входя в зал и видя там чуть не пол-тысячи слушателей... Все прошло без инцидентов, но на второй лекции я обнаружил в зале лишь половину того количества слушателей, которые были на первой. Все объяснилось позже: киевская публика, невнимательно отнесшаяся к имени лектора на афише, думала, что лекции будет читать мой однофамилец, Игорь Грабарь, персона более почтенного возраста и очень известная в крупных городах России того времени.

Мое раннее развитие на научном поприще очень пригодилось позже, поскольку именно оно позволило мне написать большие труды в еще достаточно молодом возрасте, и также снискало мне расположение болгарских, а

потом и французских исследователей, которым были знакомы имена великих ученых из Ленинграда, давших мне хвалебные характеристики и пользовавшихся всеобщим уважением: имена Н. П. Кондакова, Я. И. Смирнова, Д. В. Айналова, М. И. Ростовцева.[14] Под руководством Н. П. Сычева[15] и Н. Л. Окунева,[16] двух самых близких учеников Айналова, я изучал средневековые памятники византийской традиции, пользуясь методами современной науки и своими собственными воззрениями на это искусство (этюды о храмах Новгорода, а затем Киева). Вспоминая теперь об этих счастливых временах, которые принесли мне столь много, думая о моих контактах со всей этой группой поистине замечательных ученых, обо всем, что так помогло мне в работе, я констатирую, что весь этот период занял не более двух лет. Но, как известно, время имеет способность как бы растягиваться, если мы хотим вместить в него как можно больше, и именно так случилось со мной и наложило отпечаток на всю мою жизнь (как позже произошло с годами, проведенными мною с Пердризе[17] в Страсбурге). С точки зрения науки, почти все то, что стало моим научным багажом на всю жизнь, имеет своим истоком, с одной стороны, занятия с группой ученых в Петрограде, а с другой — становление моей индивидуальности благодаря Полю Пердризе: сфера моих иконографических интересов и размышления относительно связей между религиозной жизнью и искусством.

* * *

Эти строки я пишу шесть месяцев спустя после предыдущих, весной 1982 г., перечтя мой текст, написанный осенью 1981 г., и задаю себе вопрос, сознательно или по случайности я никоим образом не упомянул ни о моей повседневной жизни в Петрограде, ни даже о событиях чрезвычайной важности, свидетелем которых я, по воле судьбы, стал во время моего пребывания в Петрограде и которые протекали вне моих научных занятий, о которых шла речь в моем первоначальном тексте.

Когда в 1915 г. мой отец стал сенатором и стал обосновываться для жизни в Петрограде, а мать решила задержаться в Киеве, пока мой младший брат не окончит гимназию (в 1916 г.), я воспользовался ситуацией, чтобы покинуть Киевский университет и отправиться в Петроград, где филологический факультет университета был в тот период поистине блестящим. Таким образом, я поехал вместе с отцом, и оба мы поселились в большой и просторной квартире на Греческом проспекте, принадлежавшей давнему другу и сослуживцу моего отца Владимиру Федоровичу Огнёву,[18] вдовевшему вот уже около двадцати лет и решившему никогда вновь не жениться. Он был человеком умным, ироничным, но вел суровую жизнь, полностью посвятив себя деятельности в Сенате (он был, как и мой отец, судьей Кассационного суда). Он жил один в своей квартире, пользуясь услугами кухарки и дворецкого, который мне напоминал известного Смердякова из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Старик Огнёв, наш хозяин, любил обсуждать со своим лакеем самые высокие материи, из чего проистекали неописумые диалоги. Дома Огнёв всегда носил свой темно-серый домашний костюм, а во время трапез, выполняя перед нами роль хозяина дома, он всегда стоял... Короче говоря, это был весьма живописный персонаж, которого мы очень любили и который придавал невыразимое очарование всему нашему быту (трое мужчин плюс «Смердяков»).

Именно из квартиры Огнёва вышел я однажды утром, в феврале 1917 г., чтобы отправиться неподалеку, куда, на квартиру к своей старой тетушке, должна была накануне вечером приехать моя мать. Путь пролегал по улице, где размещались казармы гвардейского Преображенского полка, самого знаменитого со времен Петра Великого, и я был несколько удивлен, видя на этой улице много солдат, причем невозможно было понять, откуда и куда они движутся. Тем не менее, я пришел к тетушке без приключений и застал там свою мать, отдохнувшую и в хорошем расположении духа. Но двумя часами позже мы были удивлены беспорядочным движением примерно целой тысячи солдат этого полка, как вооруженных, так и безоружных, которые без малейшего энтузиазма двигались по улице. Зная, что это привилегированный полк, мы были вдвойне поражены, не замечая среди солдат ни офицеров, ни унтер-офицеров. Прошло еще немного времени, и вдруг ворота другой казармы, находившейся как раз напротив наших окон,

резко распахнулись, и оттуда, предводительствуемый одним лишь маленьким офицером, вышел отряд солдат Саперного полка, которому принадлежала казарма. Эти солдаты, под руководством их маленького офицера, встали поперек улицы и, образовав цепь, загородили проход для солдат-преображенцев, остававшихся неорганизованными. Тут мы поняли, что преображенцы взбунтовались и что саперы получили приказ их остановить. Но тот, кто командовал в это утро воинскими подразделениями в Петрограде, явно не отдавал себе отчета, насколько серьезным было восстание. Правда, даже накануне ни о чем таком еще не было и речи. И восставшие, и им противостоящие оставались перед нашими окнами в удивительном спокойствии; затем толпа восставших, не встретив ни малейшего сопротивления, прорвала строй саперов, и я увидел — это было единственное проявление насилия, какое я увидел в тот день, — как штык был направлен в грудь молоденького саперного офицера. Не думаю, чтобы он был убит или даже ранен, но это движение штыка открыло дорогу сквозь заградительную цепь, тогда как, если не ошибаюсь, у меня осталось впечатление, что офицера увели в казарму напротив... Все это было на Кирочной улице. Но то, что казалось простыми беспорядками солдат, на первый взгляд отнюдь не возбужденных, стало началом великой революции. Поэтому я полагаю, что могу сказать, что из окон этой квартиры, находясь рядом с моей матерью, я видел начало революции, которая через несколько часов распространилась на весь большой город, каким был Петроград, а вскоре после этого — на всю страну.

Другой виденный мною эпизод имел место, кажется, несколько дней спустя. На этот раз событие произошло в нашей квартире и длилось всего несколько минут. В передней раздался резкий звонок. «Смердяков» открыл дверь, и в квартиру ворвались два или три персонажа в штатском и в морской форме, которые, угрожая двум моим старцам-сенаторам, требовали выдать им дела всех политических и уголовных процессов, какими могли располагать члены Кассационного суда. Один из солдат остался в передней, с винтовкой в руке, дабы прикрыть «вторжение». Можно вообразить изумление отца и его друга. Однако спокойная величественность нашего хозяина остановила порыв ворвавшихся. Впрочем, он располагал решающим аргументом: занятия того департамента, при котором они оба числились, состояли только из процессов в области гражданского права, и потому там нельзя было найти ничего того, что ворвавшиеся пришли требовать. Поспорив некоторое время, они исчезли. Позже нам объяснили существо дела. С первого дня восстания тюрьмы были открыты, заключенные и их соучастники устремились в Верховный суд и в Апелляционный суд в Петрограде. Они захватывали и жгли судебные дела, был сожжен и сам Дворец правосудия,[19] а те, кто не был уверен, что их документы сгорели во время пожара, стали требовать их у судей и юристов всей уровней непосредственно в их домах. Как мы видели, в квартире, где я находился, это не привело к какому-либо трагическому инциденту, но этот эпизод дал нам понять, что революция оказалась уже непосредственно здесь, рядом с нами, и это было более наглядно и глубоко, чем солдаты, виденные нами на улице февральским утром.

Но возвратимся к хронологии. Я покинул Петроград в ноябре 1917 г., несколько дней спустя после переворота, который устроили большевики, разогнавшие только что созванное Учредительное собрание. Я ехал в битком набитом поезде, вместе с делегацией матросов Черноморского флота, которые не хотели присоединяться к большевикам и возвращались к себе в Севастополь. Мы расстались в Москве, и я до сих пор помню их веселую компанию и то, как они хотели оказать мне услугу, помогая нести мой багаж. В Киеве еще царил порядок, полицейские на перекрестках еще носили голубые перчатки. Я не могу вспомнить, когда же этот «символ порядка» исчез. Думаю, это случилось, когда фронт был прорван из-за предательства большевиков, а Киев был занят слабой Белой армией. Потом в Киеве были красные, белые, украинцы правые, украинцы левые, опять красные и снова белые. В один из периодов, когда Киев был в руках красных, мы с отцом, по совету друзей, сделали так, чтобы исчезнуть оттуда, устроившись в бригаду по проектировке железнодорожной линии, в лесу, примерно километрах в двадцати от города. Во время другого красного периода революционная милиция пришла за моим отцом. Но он, будучи, быть может, вовремя предупрежден, поселился в одном из

больших киевских предместий, в садоводческом хозяйстве, владельцем которого был «русский немец» по фамилии Мейер, хороший знакомый отца. Не застав отца, милиционеры вели себя очень энергично и устроили обыск, долгий, но беспорядочный, чтобы в результате унести пакет с фотографиями разных наших родственников. Смешон был их выбор: они забрали фотографии родственников первой жены моего отца, которая вот уже тридцать лет как скончалась и с чьей семьей мы не поддерживали отношений (к тому же эти родственники жили в Москве). Но самое удивительное в этом вторжении было то, что, вопреки обыкновению, они не арестовали сына того, кого они искали, то есть в данном случае меня. Позже мы узнали, что, пока у нас шел обыск, у наших дверей остановилась милицейская повозка, а в ней сидел некий г-н Вигура, один из судей, за 7 или 8 лет перед тем судивший известного Бейлиса, неповинного еврея, которого тогдашнее правительство хотело безоговорочно осудить по обвинению в ритуальном убийстве (основываясь на легенде, что евреи из ритуальных соображений определенным образом убивают христианское дитя). Мой отец восстал против этой трагикомедии и был понижен в должности. Но революционная милиция не знала или не хотела знать об этом мужественном поступке моего отца и стала его разыскивать, наравне с двумя или тремя другими членами Суда, которые имели слабость следовать правительственной линии и получили свои кресла после процесса Бейлиса. Все они были найдены и расстреляны (свирепость революционеров была особенно удивительной потому, что этот процесс привел ведь к оправданию Бейлиса). В свое время отец мой получил, по этому случаю, сотни телеграмм с поздравлениями и выражением благодарности, и я вспоминаю, как в одном еврейском салоне, в 1948 г., в Вашингтоне меня приветствовал, в память об отце, еврей-адвокат, родом из Киева. Услышав мою фамилию, он встал и напомнил присутствующим о мужественном протесте моего отца в Киеве, за тридцать лет до того. Я был тронут этим вниманием, и храню об этом благодарную и взволнованную память, в особенности когда думаю об отце, скромном и совестливом, который более месяца размышлял, прежде чем принять свое решение, которое было подсказано ему совестью, но которое, казалось, противоречило его долгу императорского судьи (отказаться председательствовать на процессе). Другой юрист, более молодой, работавший следователем, последовал его примеру и вернул дело Бейлиса (и он тоже был разжалован). При этом не думали, что в России, начиная с Александра II (1864 г.) судьи были несменяемыми. Поэтому отец и этот молодой судья были понижены в должности, но не отправлены в отставку и не отданы под суд за их отказ.

Я должен был еще раньше сказать, что, вернувшись в Киев в октябре 1917 г.,[20] я застал там свою мать и младшего брата — Петра. Он только что стал студентом агрономического факультета Политехнического института в Киеве. Таково было его давнее желание, так как он хотел поселиться в нашем имении в Погаре (точнее вблизи Погара), внедрить там новейшие агрономические методы и превратить это скромное имение в образцовое. Для начала он поступил на соответствующее отделение Политехнической школы в Киеве и был полон энтузиазма. Вот связанная с этим забавная история: поскольку его там еще не знали, и ввиду того, что на первом году обучения требовалось держать экзамен по рисунку, он предложил мне сделать это вместо него. Я это исполнил, под именем Петра Грабара, и обеспечил ему оценку, весьма высокую для начинающего. Однако время было тогда мало подходящим для учебы, да и возраст моего брата приближался к призывному. Поэтому он бросил институт и поступил в офицерскую школу в Петрограде, которая предназначалась для «высшего общества» и поставляла «пажей» для придворных церемоний (откуда ее название «Пажеский корпус»). Во время войны, превращенная в элитарное военное училище, она выпускала офицеров после двух лет обучения. Брат вышел оттуда младшим лейтенантом Артиллерийского гвардейского полка и был сразу же отправлен на фронт, чтобы присоединиться к этому полку. Он оказался там и в тот период, когда революция вспыхнула и распространялась, когда наступил всеобщий хаос: в 1918 г. Полк его был отправлен с фронта в Москву, дабы подавить восстание рабочих, однако солдаты воспротивились и полк, со всеми своими пушками и лошадьми, разбежался. Мы встретились с Петром, когда он приехал в Киев, чтобы

вступить в армию только что возникшей Украинской республики. Но украинская армия оформилась лишь много позже, а когда был подписан Брест-Литовский мир, то Украина была наводнена немцами, и это мы могли наблюдать даже в доме сестры моей матери, Софии Лилиенфельд (где находилась также ее дочь София).

Эти краткие воспоминания о событиях нашей жизни в 1917—1919 гг. легко переложить на бумагу, но невозможно передать саму атмосферу тех лет, волнения и страхи, которые нам довелось испытать, все то, чему мы были свидетелями, все те перемены — политические, экономические, и даже национальные, ибо за Киев сражались белые с красными, русские с украинцами, и любые перемены становились для города и его жителей причиной глубоких потрясений, часто трагических. Брат мой в конце концов уехал — через Германию — в Англию, чтобы присоединиться к Белой армии, стоявшей к югу от Петрограда и имевшей намерение взять город. После поражения армия эта расформировалась и брат очутился в Дании, а затем на юге Франции. Отец уехал в Новочеркасск, на Дон, где тогда предпринимались попытки образовать антибольшевистское правительство, а я оставался в Киеве, с матерью, перед тем как нам насовсем покинуть Киев и отправиться вдвоем в Одессу. В результате, в конце января 1920 г., мы уплыли оттуда на пароходике и высадились в Варне, в Болгарии. Так началась моя жизнь за границей.

* * *

Морской переход из Одессы в Варну был совершен в штормовую ночь, и наш маленький пакетбот был не в состоянии справиться с бурей. Весь уголь располагался на одной стороне судна, а другая половина должна была быть загружена назавтра. Капитан попросил добровольцев спуститься в трюм и распределить там запасы более равномерно. Поскольку я был молод и не страдал морской болезнью, то вызвался это сделать, вместе с двумя—тремя молодыми людьми, и мы провели ночь в полутьме трюма, в попытках распределить горючее. Но, помнится, усилия наши оставались почти тщетными, потому что ветер накренял судно на один бок и уголь немедленно туда пересыпался, возвращаясь как раз на ту сторону, откуда мы пытались его переложить.

Но после всего этого, наутро мы благополучно пристали в Варне, потеряв, как я помню, всего лишь одного человека, который был ночью смыт за борт водяным валом.

В Варне наша «София» была поставлена в карантин, поскольку на борту был один заболевший тифом. Но карантин не был особенно строгим, и мне было позволено, в компании с еще одним студентом, приплывшим вместе с нами, высадиться в качестве делегатов от пассажиров, нуждавшихся в хлебе и табаке. Мы воспользовались этим и прогулялись по городу, отдав должное трапезе в ресторане. Даже теперь, через полвека, я вспоминаю суп («чорбу»), которым мы были осчастливлены в этом ресторане. Мы, однако, сумели заглянуть и в местный храм, куда, по случайности, мы пришли во время заупокойной службы, и члены семьи покойного, согласно обычаю, клали в ладони каждого присутствующего кусочек традиционного пирога, который мы и съели, молясь за неведомого покойника. Мы сделали это от чистого сердца, и я не мог избавиться от размышлений о том, как много необычного дарила судьба каждому из нас, в эту эпоху, которая вся насквозь была необычной. Из второй своей прогулки в Варну (с парохода в карантине) я принес кое-каких вкусных вещей для матери, а сам отправился в Музей, где я застал Шкорпила,[21] музейного хранителя, стоящим на коленях, чтобы убедиться в правильности копии в натуральную величину с большой мозаики пола, недавно открытой в базилике VI в. Восхищенный таким археологическим подарком, равно как и любезностью Шкорпила, я тоже встал на колени и мы вместе продолжили это музеографическое занятие (и всё это происходило, когда наша «София» с моей матерью на борту еще стояла в карантине).

Вскоре мы получили разрешение уехать из Варны в Софию и однажды проснулись в вагоне третьего класса, стоящем на запасных путях главного вокзала болгарской столицы. И первый, кого мы увидели, был старый профессор Кондаков со своим секретарем. Один из уполномоченных «Славянского содружества» в Софии помог нам выйти с вокзала и найти тележку, куда мы положили багаж и, сами ее толкая, пустились в путь, чтобы достичь Военной школы на краю города, где нас ждали

залы с сеном и где мы должны были прожить несколько дней. Спутниками нашими были два или три профессора Одесского университета, с их семьями.

Однако, что касается меня, то пребывание в Военной школе оказалось долгим, так как моя мать тяжело заболела (тифом) и была отправлена в госпиталь Красного Креста, лучшую больницу в Софии. Там за ней хорошо ухаживали и она выздоровела через несколько недель. Я же, с еще одним молодым русским преподавателем (который вскоре прославился на Западе и даже в Америке своими работами о великих русских писателях XIX—начала XX в.), Константином Мочульским,[22] снял комнату в городе. Первые три дня пребывания в Софии я посвятил, несмотря ни на что, Археологическому музею, довольно значительному. Рекомендательные письма от Кондакова и Айналова дали мне возможность осмотреть его внимательно. Я обладал тогда юношеской самоуверенностью и, будучи принят директором музея Богданом Филовым,[23] высказывал различные замечания об экспонатах. Филов убедился, что я обладаю довольно основательными познаниями в археологии и раннехристианском искусстве, и вскоре преложил мне должность «атташе» при Музее (вместо кого-то, кто, на мою удачу, накануне уволился, отправившись на два года учиться в Германию). Большего счастья я не мог себе представить... Могу сказать, что, благодаря такому приглашению, я оставался в роли «беженца» всего два—три дня. Правда, двумя годами позже, во Франции, я вновь оказался в этом положении, но у меня в кармане было удостоверение преподавателя русского языка в Страсбургском университете, которое давало мне возможность, с самого момента моего прибытия в страну, вписаться в ее социальный уклад и даже войти в официальные слои (в Софии это был Национальный музей, а в Страсбурге — Государственный университет).

Моя работа в Музее в Софии была для меня очень интересной. Я провел там два с половиной года (с января 1920 по октябрь 1922), и все это время прошло в поездках по стране, в которых я сопровождал замечательного фотографа, с целью регистрации, описания и фогографирования памятников средневековья. Все это делалось для Музея и за его счет. Я смог собрать богатую коллекцию ценнейших данных, благодаря поддержке, которую я всегда ощущал со стороны Филова, а после того как он ушел на пенсию, — со стороны Андрея Протича.[24] Они не только находили средства для экспедиций, но и разрешали мне использовать в научных целях добытые данные и сведения. Я всегда буду помнить эти «паломничества» — с фотографом Трайчевым и его большим штативом-треножником — в поезде, на ослике, пешком, и особенно пешком, и наши бивуаки, и сельские харчевни, где я, в моем возрасте, ел и спал по-царски, несмотря на тучи москитов, блох и клопов...

После трех лет подобных экспедиций я, однако, почувствовал, что мне пора на Запад (как ранее, в 1920 г. я понял, что необходимо покинуть Россию, если я хочу работать в своей области). Ибо только там, с помощью библиотек, я мог бы издать то, что успел собрать в Болгарии. С согласия родителей, временно остававшихся в Софии, я отправился летом 1922 г. завоевывать Запад и искать там работу. Сначала я побывал в Праге, затем в Берлине. Но оба эти города оказались тогда крупнейшими центрами для беженцев интеллигентных профессий, и я не смог найти там никакой оплачиваемой работы, которая позволяла бы мне заниматься своим любимым делом. Единственным удовольствием для меня в Праге было повидать Кондакова (с которым я уже встречался в Одессе и в Софии), а в Берлине — познакомиться с Гольдшмидтом[25] и пробежаться по музеям (наибольшее впечатление произвел на меня музей с фресками из Турфана, Центральная Азия). Будучи в Берлине, я получил письмо из Страсбурга, от профессора-слависта Андре Мазона,[26] предлагавшего мне место преподавателя русского языка в Страсбургском университете. Из Берлина же я и ответил Мазону, потрудившись составить письмо тщательно и корректно, с выражением согласия. Позже выяснилось, что место это ранее предлагалось Мочульскому, но тот не захотел покинуть Париж, и тогда его заменили мною. Так я вернулся в Софию, с решением переехать в Страсбург всем троим (отец, мать и я) — в октябре 1922 г. Так оно и было сделано, но я не отдавал себе отчета, на какую жертву шел мой отец, предпринимая — для меня — этот переезд. В Софии было много русских его возраста, даже были его прежние сослуживцы, тогда как в Страсбурге он оказывался совсем

одиноким, в окружении людей, языка которых он не знал.

Имелось еще одно обстоятельство, которое чуть позже должно было осложнить жизнь моих родителей и которое они принимали из любви ко мне: я влюбился в болгарскую девушку, и мы решили пожениться, когда я устроюсь в Страсбурге. Помолвка была отпразднована в Софии, перед нашим отъездом, и невеста, ставшая затем моей женой, Юлия Иванова,[27] действительно приехала к нам в Страсбург в октябре 1923 г., где и состоялась свадьба.

Первое впечатление от Страсбурга не было благоприятным. Я ожидал увидеть большой город, полный жизни и активности, длинные улицы с большими современными домами, а увидел маленький провинциальный городок, местами довольно живописный, гордящийся небольшим числом знаменитых построек, как например прославленный готический собор (с одной башней вместо обычных двух), и с довольно пустынными улицами. Еще одна особенность: старый город — готический, похожий на средневековые немецкие города, а рядом — город XIX века, построенный, когда Страсбург принадлежал Германии, с улицами широкими и прямыми, но совершенно пустыми, чем с особой силой подчеркивалась его провинциальность. Что до населения, то его провинциальность обнаруживалась в разделении на эльзасцев, которые продолжали говорить по-немецки и держались обособленно, и французов, пришедших извне, из самой Франции, после победы 1918 г., и образовавших свое отдельное сообщество (дополненное так называемыми «возвращенцами», эльзасцами по происхождению, покинувшими Эльзас после победы пруссаков в 1871 г. и вернувшимися после 1918 г.). Но несмотря ни на что Страсбург был красивым городом, а Университет, где я собирался преподавать русский язык, находился в роскошном здании немецкой постройки, — торжественном, величественном, но, правда, банальном и тяжеловесном.

Я обосновался в Страсбурге в октябре 1922 г., затем, зимой 1922—1923 гг., приехали родители, а 24 октября 1923 г. я женился на молодой болгарке, о которой уже говорил и которая приехала одна ко мне в сентябре или октябре 1923 г. Свадьбу мы отпраздновали в снятой квартире, где жили с моими родителями в 1923—1924 гг. (до самой их кончины: отец скончался в июле 1924 г., а мать в декабре 1924 г., от разных болезней; отец в возрасте 70 лет от болезни сердца, а мать — от анемии, в конце того же года, в возрасте 58 лет).

После смерти родителей мы с Юлией переехали в одну снятую меблированную комнату, где оставались вплоть до появления на свет нашего первого ребенка, родившегося 3 ноября 1929 г. Между тем в августе 1928 г., по общей договоренности, я с моим единственным братом Петром и с нашими женами (брат женился в 1928 г. на сестре моей жены Нине)[28] вместе обратились с просьбой о предоставлении нам французского гражданства и получили его. Все наши дети — единственная дочь Петра и двое моих сыновей, Олег[29] и Николай,[30] родились от родителей-«французов», и все в Страсбурге.

В этот первый период моей жизни в Страсбурге я был счастлив видеть подле себя моих родителей и мою молодую жену. После свадьбы мы совершили «свадебное путешествие» в Нанси, пробыв там 3—4 дня, и скромность этой поездки выразительно говорит о наших возможностях. Счастью моему мешал недостаток средств. Преподавание в Университете приносило тогда 200 франков в месяц (тогда как профессор получал тысячу). До своей болезни моя мать, которая была очень живой и деятельной и знала языки, нашла должность переводчицы в Управлении угольных шахт, и это приносило ощутимую помощь. Наконец, в Коммерческом институте в Страсбурге однажды приняли решение ввести преподавание русского языка, и это также укрепило наше благосостояние. Что касается Юлии, она получила разрешение продолжить свое медицинское образование (ей зачли 2 года, которые она проучилась в Университете в Софии), так что в конце концов она получила французский диплом доктора медицины. (Однако, как известно, французские собратья придумали дополнительный трюк, дабы отодвинуть в сторону врачей, которые являются иностранцами по происхождению: Юлия была признана полностью как медик, со всеми правами, но с условием не практиковать вне больниц. А чтобы получить право на эту практику, нужно было пройти через еще один французский экзамен на бакалавра, даже если ты уже имеешь фран-

цузский диплом доктора.) Одним лишь румынам разрешалась врачебная практика без экзамена на бакалавра, — по соображениям политико-этническим, румыны тогда рассматривались как дальние родственники французов, имевшие несчастье жить далеко, на востоке Европы, среди славян и венгров.

Преподавать русский язык было мне совершенно неинтересно. Но я был доволен другой своей практикой в 1922—1928 гг., до получения мною французского гражданства, с тех пор как меня назначили «помощником профессора» и поручили преподавание искусства Византии и Восточной Европы. Улучшились и наши экономические обстоятельства, с тех пор как А. Габриэль,[31] недавно назначенный профессор истории искусства, захотел одновременно занять должность директора нового Французского института в Стамбуле. А поскольку я тем временем стал библиотекарем Семинара по истории искусства, то мне предложили заменять этого профессора во время его длительных отлучек в Турцию. Я сразу начал получать жалованье профессора, и это было богатство. Я должен был приготовить курс по какому-то периоду из истории нового искусства и сумел с этим справиться, отчасти благодаря упорству при подготовке этого курса, а отчасти потому, что еще в России, до отъезда, я систематически изучал все большие эпохи в истории искусства. Но, с точки зрения Страсбургского университета, это был смелый шаг: ведь никто меня не спросил, в состоянии ли я вести удовлетворительным образом это преподавание. Я делал это на протяжении двух или трех лет, и помню, как, возвращаясь ежегодно в Страсбург в мае или июне, Габриэль давал мне понять, что я не могу претендовать на то, чтобы занять его место, и регулярно мне повторял, что, вероятно, он на будущий год покинет Стамбул. Этот некрасивый шантаж имел целью убедить меня не пытаться укорениться на его месте в Страсбурге. Но будущее мое решилось благодаря большим событиям мирового значения. В 1937 г. Габриэль Милле,[32] возглавлявший тогда вместе с Дилем[33] всю французскую византинистику, ушел на пенсию и предложил мне, через головы Лассюса[34] и Лемерля,[35] которые были его помощниками, тогда как я — всего лишь далеким учеником, занять его место в качестве директора исследований византийского искусства и археологии в Школе высших исследований в Париже (нечто вроде Семинара под крышей Сорбонны, подчиненного, однако, не Сорбонне, а Министерству). Это было самое видное и престижное место, в представлении любого молодого европейского византиниста-археолога. Разумеется, мне очень хотелось его занять, но мы решились на это (Юлия и я) лишь после колебаний, потому что Юлии удавалось в Страсбурге, имея двоих детей, работать в Бактериологическом институте, на доверенной ей должности. К тому же, чтобы меня удержать, факультет в Страсбурге пообещал в ближайшем будущем сделать меня профессором, с соответствующим жалованьем. Но в конце концов мы приняли лестное предложение Милле, имея также в виду, что обоим нашим сыновьям полезнее будет получить образование в Париже, а не в провинциальной и чересчур своеобразной среде Страсбурга. По рекомендации Милле, я был избран в 1937 г. в Школу высших исследований, однако наш переезд в Париж состоялся лишь в 1938 г., из-за того что Юлия получила почечную инфекцию, что и задержало на год наш отъезд. В течение этого года каждые две недели я сновал между Страсбургом и Парижем. Это было утомительно, но посильно. Думая сейчас об этом времени, я говорю себе — и Юлия часто высказывалась так же, — что наш отъезд из Страсбурга в 1938 г. уберег нас от потери всего того, что было в нашей страсбургской квартире, включая мою библиотеку. Ибо все страсбургские профессора, еще там остававшиеся в 1939 г., лишились всего имущества из-за начавшейся 1 сентября 1939 г. войны (я был мобилизован в тот же день).

В свое время мы были счастливы обрести пристанище в стране, которая продолжала жить своей обычной жизнью, и наше существование там — двух молодоженов, моей матери, двух ее сыновей — было скромным, но имело для меня большую привлекательность. Однако длилось это немногим больше года, пока мой отец не скончался в июле 1924 г. после краткоременной болезни сердца, а несколько месяцев спустя, 26 декабря того же 1924 г. скончалась и моя мать (от злокачественной анемии, тогда эту болезнь еще не умели лечить, как сейчас). Все это случилось из-за бедствий нашей скитальческой жизни,

а потом из-за трудностей ухода за отцом на протяжении его болезни, которая в конце концов его унесла. Сестры и брат моей матери жили очень долго, причем в условиях более суровых.

Оставшись с Юлией одни, мы переехали в скромную меблированную комнату с кухней, полные любви и оптимизма, присущего молодости, и провели там хороший год, познакомившись, через пансионы, с дюжиной местных жителей и проживавших в Страсбурге иностранцев (типа студентов, причем некоторые были женаты). Добавились и дружеские связи с несколькими учениками. Но известна ксенофобия французов, лишенная какой бы то ни было резкости, но проявляющаяся в том, чтобы не приглашать иностранцев в дом. Наше знакомство в Страсбурге с лицами чисто французского происхождения обеспечивало благосклонное к нам отношение, но лишь в той мере, в какой это касалось в целом нашей работы, и дело никогда не доходило до того, чтобы нас пригласить в дома. Исключение составляли лишь несколько интеллигентных евреев, как, например, мадемуазель Ноэми Шлохов,[36] конкурсант Эльзасского университета и известный историк-медиевист Марк Блок.[37] Кроме евреев, мы всегда вспоминаем профессора старших классов в лицее Нормальен Поля Этара,[38] который вместе с женой, изучавшей русский язык, вскоре стали нашими близкими друзьями в Страсбурге, а потом в Париже, где Этар стал главным библиотекарем знаменитой Высшей нормальной школы. Я многим обязан Этару в том, что касается эрудиции, и именно благодаря ему и его жене я смог духовно и эмоционально постичь французское общество. Эти двое наших друзей умерли почти сразу после Второй мировой войны.

С небольшой группой русских, проживавших в Страсбурге, я тоже имел мало контактов. Нас всегда приветливо принимали в семье бывшего петербургского банкира (голландского происхождения) по фамилии Гроотен.[39] Семья эта, сохранившая часть своего состояния, занимала видное место среди русских меценатов. Кроме этой семьи, было несколько студентов — американских стипендиатов, а также несколько служащих и инженеров: Шмеман, Ягги, Гранов,[40] с которыми мы встречались довольно часто. Супруги Шмеман тоже умерли несколько лет тому назад. Наконец, русско-еврейская семья Грановых до настоящего времени осталась одной из немногих, к которым мы с женой дружески привязаны. Как видно, общения было мало, и мы, по правде говоря, жили в Страсбурге уединенно. Мы не поддерживали тесных отношений и с православной церковью, к которой мы принадлежали, хотя и несколько теоретически. Православная служба в Страсбурге совершалась лишь 3—4 раза в год, когда священник приезжал сюда из Кнютана в Лотарингии или из Бельфора, где имелись православные приходы, поскольку там проживало много рабочих, частично принадлежавших к этой церкви. Эти редкие богослужения проходили в капелле протестантской церкви Св. Павла, около Университета. Поскольку я был преподавателем русского языка в Университете, то меня считали как бы главой небольшой группы верующих. Это налагало на меня обязанность приглашать священников и устанавливать отношения с протестантскими властями, чтобы выбрать день службы и получить разрешение ее совершить в капелле Св. Павла. На этих редких службах можно было иногда увидеть пожилых русских дам, которых в Страсбурге просто не замечали. Они, видимо, были из семей эльзасских по происхождению, но многие годы проведших в России, и православная служба напоминала им счастливое прошлое.

Как я уже сказал выше, мы получили французское гражданство (мой брат Петр, я и наши жены), что сильно облегчило нашу карьеру на протяжении всей нашей жизни, а мне это позволило с 1928 г. удостоиться временной должности профессора истории искусства в Университете, потом стать помощником профессора — должность, созданная специально для меня. Как раз в эти годы родились наши дети, у брата дочь Людмила,[41] а у меня сыновья Олег и Николай. Финансовое положение наше сделало скачок вперед, и мы впервые смогли арендовать комфортабельное жилище, приобрести мебель и нанять женщину, помогающую по хозяйству (в Эльзасе она жила прямо у нас, что позволяло моей жене заниматься медициной и работать в Институте Пастера в Страсбурге). Мы получили возможность лучше устраивать свой отдых и проводили эти 2—3 месяца в Вогезах, снимая часть фермы или дом в лесу, среди прекрасного пейзажа лесис-

тых гор. Долгое пребывание в Вогезах было во всех отношениях восхитительным и имело лишь один недостаток: бесконечные дожди. Мы к ним привыкали, кроме единственного случая, когда мы потеряли всякое терпение и вынуждены были бежать, ища спасения в Страсбурге.

Для моих научных занятий жизнь в Эльзасе дала множество времени, проведенного за чтением в прекрасной библиотеке Страсбурга, а также все более близкие интеллектуальные отношения с профессором Полем Пердризе, одним из редких и замечательных людей, с которыми мне только довелось сблизиться на протяжении моей долгой жизни и которому я более чем кому-либо другому обязан, в духовном плане, методом, критическим чутьем, опирающимся на широкую эрудицию. Пердризе дал мне больше, чем все другие мои учителя. Нужно добавить, что он был трудным человеком и что щедрость, с какой он делился со мною своими универсальными знаниями, объясняется одной лишь симпатией, которую он испытывал ко мне и к моей работе. Пердризе скончался, едва выйдя на пенсию. Он умер в своем доме в Нанси, куда я приходил повидать его во время его болезни; знал я и его жену — дочь знаменитого художника и мастера стеклоделия, по фамилии Галле́,[42] который был в моде перед войной 1914 г. Бывая в мастерской Галле́, еще работавшего, хотя и понемногу, я узнал, что война 1914 г. и послевоенные события разорили роскошную фирму, принадлежавшую преемникам Галле́, из-за того что половина ее продукции экспортировалась в Россию, то есть на тот рынок сбыта, который был навсегда уничтожен революцией 1917 г.

Переселение в Париж не было, видимо, особенно трудным, ибо я не помню ни одного приметного случая, кроме того, что в конце марта 1938 г. мы задыхались от жары. Что касается квартиры, то я снял ее заранее, во время одного из коротких наездов в Париж в качестве заместителя Габриеля Милле и по его просьбе. Требовалось действовать быстро. Мой выбор был сделан за один день, но в снятой тогда квартире я живу и по сию пору (1982 г.).

Юлия, которой тогда было 36 лет, двое детей 8 и 5 лет и я сам, все мы любили это жилище, скромное, но удобное и очень светлое, поскольку все окна выходили на простор, а боковой фасад — на Сену, на площадь (в те годы пустынную) и теннисный корт, за которыми виднелись река, а еще дальше холмы Кламара и Медона. Не боясь уже ошибиться, учитывая мой возраст, я могу сказать, что именно в этих четырех комнатах я прожил самую длинную часть своей жизни (23 года в России, два с половиной в Болгарии, 15 лет в Страсбурге и 45 лет здесь, если считать до сего дня, в квартире у Порт де Сен Клу). Школа и лицей для мальчиков были совсем рядом, сообщение с центром удобное. В войну 1939—1945 гг. нам пришлось переживать тяжелые моменты, когда англо-саксонская авиация бомбила наш квартал. Бомбы предназначались для заводов Рено, чьи столярные мастерские были совсем близко, а все знали, что немцы изготовляли там деревянные части для своих самолетов. Одна бомба разрушила часть дома напротив нас, но судьба так распорядилась, что лишь один человек был при этом ранен, да и то легко (кстати, это была англичанка). Но из-за этих авианалетов мы вынуждены были при каждой тревоге спускаться с детьми в бомбоубежище, захватив с собой чемодан с домашними ценностями. В наш дом не попало ни одной бомбы, но было очень «поучительно» наблюдать, как после окончания тревоги обитатели бомбоубежищ устремлялись к деревянным обломкам разрушенных домов, чтобы утащить их и использовать как дрова.

Будучи «арийцем», по терминологии тех времен, я всю войну продолжал преподавать в Школе высших исследований, для очень маленького кружка слушателей, и поскольку студенты, особенно французы, больше интересовались западными произведениями, нежели византийскими, то я сделал некоторые усилия и занялся поздней античностью и высоким средневековьем Франции, Великобритании, Испании, Италии. Это меня весьма обогатило.

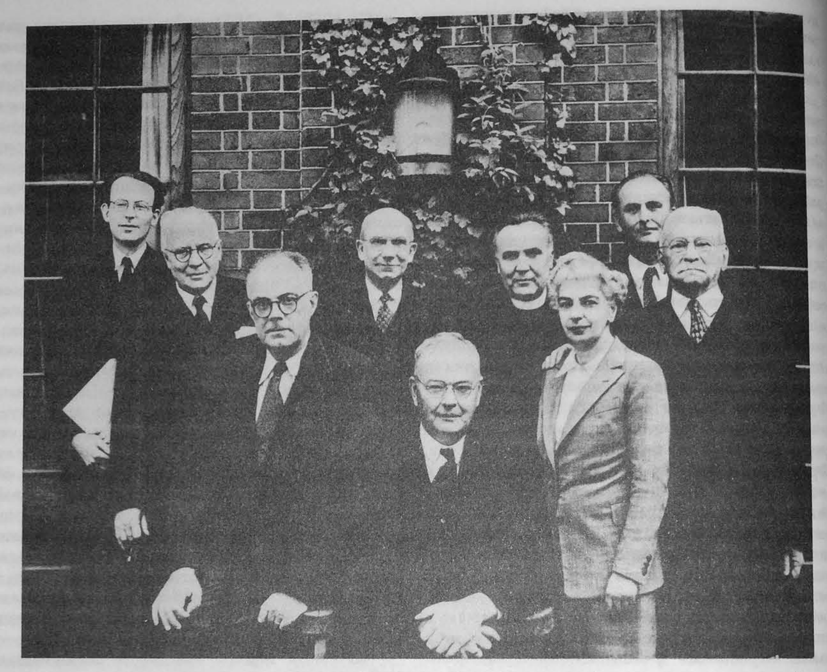
В первый год войны, с 1 сентября 1939 по 1 сентября 1940 г., я был призван как офицер-переводчик и морской шифровальщик. Мне ни разу не пришлось что-либо переводить ни с одного из трех языков, которыми я владел. Однако я провел неисчислимое количество времени, днем и ночью, за шифровкой и расшифровкой депеш, которые редко имели хоть какое-нибудь военное значение. Было скучно,

и я стал размышлять на профессиональные темы. Именно тогда я начал готовить большую книгу, которая вышла в 1946 г. под названием «Мартириум».

Юлия вначале занималась только домом, но вскоре получила должность заведующей лабораторией в Институте Пастера (ее работа в Страсбурге, в филиале этого института, сильно помогла этому назначению), и там она стала работать с удовольствием и успехом (публиковала результаты опытов по изучению тифов); в это же время мой брат Петр сделал блестящую карьеру в том же престижном учреждении и стал заведующим отделом. Касательно себя самого назову лишь две даты: в 1937 г. я занял место Милле в Школе высших исследований, согласно его желанию, в а в 1946 г. стал профессором византийского искусства и археологии в весьма престижном учреждении Франции, в Коллеж де Франс. По моему мнению, которое многими разделяется, эти два учреждения — Коллеж (основанный в 1530 г. Франциском I) и Школа высших исследований (основанная в 1880 г. министром Дерье) — самым активным образом способствовали развитию всех областей науки во Франции. Они похожи друг на друга, за исключением того, что Школа — это просто семинар, где слушатели учатся работать как исследователи, а профессора не читают им лекции «с кафедры», а лишь направляют дискуссии, возникающие в связи с работами учащихся. Не существует никаких специальных условий для того, чтобы поступить в эту Школу, как в принципе нет их и для того, чтобы стать ее директором. Чтобы занять пост директора, не требуется представлять никаких текстов, нужно только уметь читать и писать. Практически директоров выбирает группа руководителей по отдельным направлениям исследований. В Коллеж де Франс условия для поступления или для того, чтобы стать директором, — те же самые, что и в Школе, но это только на бумаге. Что касается профессорской должности, то нет ничего более трудного, учитывая, что, по всеобщему мнению, господствующему как во Франции, так и за ее пределами, это учреждение является самым престижным из всех, какие есть на свете. И престиж этот — заслуженный, за небольшими исключениями, особенно если учесть, как много замечательных ученых там преподают и сколько блестящих трудов там было создано.

С 1947 по 1961 г. я был девять раз приглашен для занятий на продолжительные сроки в крупный Центр византийских и армянских исследований Думбартон Окс, в Вашингтоне, и я широко пользовался своим там пребыванием, имея в виду замечательную византиноведческую библиотеку этого Центра, а также все то, к чему я мог обратиться благодаря исключительному благорасположению и помощи со стороны наших американских коллег в научных учреждениях (университетах, музеях, библиотеках). В двух поездках из девяти меня сопровождала жена, и два раза — сыновья. Старший из них, Олег (родившийся в Страсбурге в 1929 г.), женился в Соединенных Штатах и получил университетские титулы в Гарварде и Принстоне (перед своим отъездом из Франции он не успел оформить свои сертификаты и дипломы в Сорбонне, но он был их смог получить, если бы его основной руководитель профессор Коллеж де Франс, арабист Ж. Соваже,[43] не скончался бы от туберкулеза в возрасте 40 лет, став одной из последних жертв этой болезни). Олег женился в 1951 г. на американке,[44] а сейчас является дипломированным профессором Гарвардского университета, одним их самых известных специалистов в области искусства и археологии мусульманского мира, от Марокко до Индии. У них двое детей, Николай[45] и Анна-Луиза.[46]

Во время наших поездок в Соединенные Штаты нашему младшему сыну Николаю было всего 13—14 лет, и он не мог еще поступить в американский колледж. Поэтому он стал учиться в хорошей школе второй ступени в Вашингтоне, которая находилась под покровительством квакеров. Обучение там было поставлено несколько фантастично: учащиеся имели право сами выбирать предметы, которыми они будут заниматься в течение года, и можно себе представить, какие причудливые знания приносила такая система. Но отдельные преподаватели были одареннные и симпатичные. Приятной была и общая атмосфера, хотя мне как европейцу трудно было одобрить некоторые начинания, настойчиво проводимые в жизнь, как например собрания по четвергам, где преподаватели и ученики со всей серьезностью невежд обсуждали религиозные вопросы, включая даже богословие. Но школа эта по праву называлась «Школа друзей» («Friends School»), и выбрать для Николая именно ее

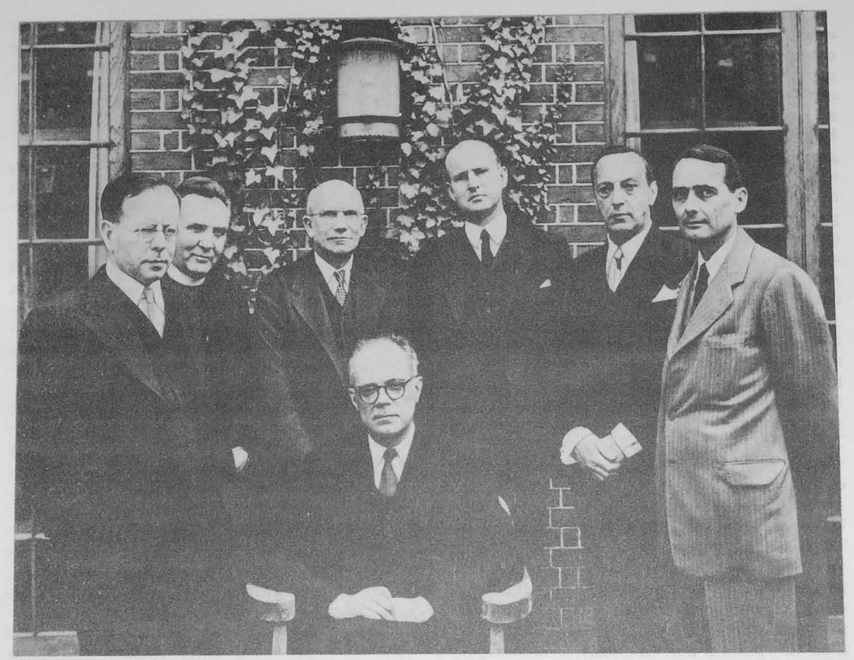


А. Н. Грабар среди участников симпозиума «Отношения между Византией и соседними странами» (Центр византийских исследований Думбартон Окс). Слева направо: Э. Китцингер, Дж. Ла Пиана, А. Н. Грабар, А.-М. Фрэнд, Р. Блейк, о. Ф. Дворник, С. Дер Нерсесян, О. Демус, А. А. Васильев. Вашингтон, апрель 1949 г. Фото из архива О. А. Грабара

посоветовали наши американские друзья, потому что в этой школе не дразнили юных французов, называя их «лягушатниками», как это делали в других школах второй ступени в американской столице. Вернувшись во Францию, он тоже женился и выбрал поле деятельности, прельщавшее его с детства: туризм. Сейчас он живет в Париже и возглавляет процветающее Агентство путешествий, с большой клиентурой. У него трое детей — Мишель,[47] Софи[48] и Алексис.[49]

Я не буду здесь приводить перечень тем, которые я стремился рассмотреть на семинарах в Школе и раскрыть на лекциях в Коллеж де Франс. Эти перечни легко найти в специальных Annuaires — Ежегодниках, публиковавшихся обоими учреждениями, вместе с резюме работ. Там же печатались списки публикаций за год. Можно найти также список почетных званий, полученных на протяжении года. Я получил их в 9—10 национальных Академиях, многих специальных Академиях, имею три звания почетного доктора honoris causa и являюсь членом целой серии научных обществ в разных странах Европы и Америки.

Ограничусь перечислением национальных Академий наук, куда меня избрали (в порядке, близком к алфавитному): Американская академия искусств и наук, Австрийская академия, Болгарская, Датская, Французская (Академия эпиграфики и изящной словесности), Норвеж-



А. Н. Грабар среди участников симпозиума «Император и Дворец» (Центр византийских исследований Думбартон Окс). Сидит: А. Н. Грабар. Стоят, слева направо: А. Альфёльди, о. Ф. Дворник, А.-М. Фрэнд, Г.-П. Л'Оранж, Э. Канторовиц, П. Ундервуд. Вашингтон, апрель 1950 г. Фото из архива О. А. Грабара

ская, Сербская, Афинская академия, Папская академия Пантеона в Риме. Почетные докторские звания honoris causa: Университеты в Принстоне, Эдинбурге, Уппсале.

Легко заметить. что в этом обширном перечне коммунистические страны представлены только Болгарией, может быть, потому, что моя докторская диссертация (1928 г.) была написана на болгарскую тему (средневековая живопись в Болгарии).

Теперь я перехожу к тому, что, как я считал и как я и сейчас считаю, мне удалось в жизни осуществить, и что, как мне кажется, подтвердилось на протяжении многих лет моей работы, к той радости, которую приносили мне произведения искусства, и к «открытиям» (то есть правильным объяснениям трудных случаев) в сфере исторической реальности, которую не каждый может увидеть с первого взгляда. Речь идет, разумеется, об открытиях наиболее значительных, позволяющих познать определенную область культуры, искусства, религии прошлых времен... Покажется с моей стороны несколько самонадеянным, но, перебирая в памяти сделанное, могу сказать, что зачастую вносил новое в то, что было, казалось, уже исследовано, и что мои работы были не из тех, которые лишь констатируют известное, описывают его и классифицируют. Как бы ни были полезны работы подобного типа (а именно они составляют большинство), они не продвигают знание вперед, — к чему я как раз стремился..

Еще до отъезда из России, когда мне было около 20 лет, я написал работу об истории и своеобразных особенностях одной маленькой церкви XII в. в Киеве, но так ее и не опубликовал. Она была разрушена после революции и опубликована советским исследователем, Каргером, по документам, которые были ему доступны.[50] Другую же работу я, напротив, напечатал в России в 1917 г.: небольшой этюд о двух фресках Св.Софии в Киеве. На эту работу продолжают ссылаться в России, а во французском переводе она вышла в сборнике моих трудов 1968 г.[51] Это была единственная моя работа, напечатанная до отъезда из России.

Начиная с отъезда в 1920 г., во время долгого пребывания в Болгарии, столь для меня плодотворного, и вплоть до 1928 г. (когда появилась моя докторская диссертация), все мои работы были посвящены средневековой монументальной живописи в Болгарии (VI—XV вв.). Моя книга 1928 г. была первой из тех, которые посвящены определенной области средневекового искусства на Балканах, с углубленным исследованием и репродукциями. И по сию пору, когда в Югославии, Греции, Болгарии и Румынии уже появились десятки увражей о средневековой монументальной живописи, моя книга остается единственной в своем роде, поскольку эти издания не носят панорамного характера и не содержат в одно и то же время и исследование, и иллюстрации во всей их полноте.[52]

Археологические исследования были в то время в Болгарии организованы гораздо лучше, чем в Сербии, благодаря Богдану Филову, и он позволял мне пользоваться всем необходимым для описания и фотографирования памятников, рассеянных по всей стране. И я этим пользовался широко. Это свое везение я особенно хорошо понял, когда узнал о положении моего старого друга Николая Львовича Окунева, который был заброшен судьбой в Югославию, как я в Болгарию, и имел ту же специальность. В Сербии отсутствие доброго расположения и ревность со стороны коллег привели к тому, что он был отправлен в новый университет в Скопье и не имел там ни денег, ни фотографий, ни даже средств на поездки по стране для изучения памятников. Все это шло от сербского профессора Владимира Петковича,[53] который стоял на позициях ксенофобии. Благодаря своей энергии и знаниям, Окунев сумел сделать хорошие работы и опубликовать первые качественные фотографии сербских фресок. Это фрески, которые теперь всем известны, но в то время еще не получили должной оценки. (Один профессор истории искусства из Белградского университета признался мне, что никогда не видел в натуре замечательных стенописей в Сербии и Македонии, будучи весьма эрудированным в области раннехристианского искусства в соседних странах.)

Закончив диссертацию о болгарских фресках (долгая работа, при подготовке которой мне помогли советы многих замечательных ученых и великолепная библиотека в Страсбурге), я почувствовал необходимость расширить круг своих занятий. Начал я с темы, которая многими нитями, подчас неуловимыми, была связана с моими прежними исследованиями на балканскую тематику. Это была знаменитая икона Спаса Нерукотворного в соборе в Лане (Франция), с прекрасной и чудом сохранившейся живописью. Этот редчайший памятник, восходящий к XII в., имеет славянскую надпись того же времени. Моя работа об этом совсем особом и прекрасном произведении была роскошно издана в 1930 г. в Праге на нескольких языках, под покровительством «Seminarium Kondakovianum».[54]

После этого, вплоть до 1936 г., я был увлечен портретами византийских императоров, той политической и религиозной функцией, которую они имели в глазах византийцев. Факультет Страсбургского университета опубликовал книгу «L'Empereur dans l'art byzantin» в своей серии. Эта книга имела большой успех, так как я сумел показать глубокий символический смысл изображений властителей, различные типы и различное использование таких изображений, тогда как до тех пор в них видели только «портреты» того или иного персонажа. Я также показал, какую роль играли византийские императорские портреты среди различных категорий христианских образов (книга выдержала два или три издания). Книга имела успех и вдохновила многих авторов, включая наиболее известных в то время византинистов, в том числе и тех, которые не принимали в целом моей концепции и метода (Брейе,[55] Пердризе). Это зависело от возраста, каждый по-своему видел



Поездка в Новгород в 1967 (?) г. Слева — Андрей Николаевич Грабар, рядом — Алиса Владимировна Банк, справа — Юлия Николаевна Грабар. Фото из архива О. А. Грабара

и истолковывал предмет. По мнению ученых многих стран, с этой книги началась моя жизнь в качестве исследователя высшего уровня, в той мере, в какой я представил свидетельства важности изображений для познания многих аспектов исторической действительности, порождавших изображения и определявших их характер.

Брейе книгу одобрил, но счел ее слишком длинной, Милле сказал, что работа ему показалась интересной, что он нашел там немало полезных наблюдений, но что лично его она оставила равнодушным. Даже Пердризе, столь чуткий ко всем проблемам, не увидел тех широких путей для дальнейшего исследования, которые открывала моя книга и которые достаточно быстро оказали влияние на развитие христианской археологии. Один лишь Анри Грегуар[56] напечатал в своем труде «Byzantium», что с моей книгой «родилось нечто новое» в византиноведении. Как это часто бывает, должно было пройти время, чтобы появилось множество рецензий, и понадобилось лет 40, чтобы вышли два повторных издания. Новизна книги состояла в том, что изображения изучались путем широких сравнений с памятниками различного происхождения, разных эпох, возникших в разной среде (даже с памятниками языческими), но этот метод позволял поднимать большие проблемы, видеть обобщенно, обнаруживать аналогии. Все, что я писал и издавал после этой книги, опиралось на тот же метод, было отмечено той же тенденцией включить произведения искусства в

целостность всего того, что известно о жизни эпохи, о социальной среде, о религии, обо всем том, откуда вышли анализируемые произведения. Это было новым в той области, где я работал, и это принесло успех моим исследованиям и способствовало избранию в Коллеж де Франс (1946 г.), затем в Академию (1955 г.), а также другим почетным наградам и отличиям.

Другая моя существенная работа, под названием «Martyrium» (два тома и альбом) была посвящена влиянию на христианское искусство культа реликвий и святых мест, который был очень значительным и единым для всего христианского мира. Ее опубликовал Коллеж де Франс в 1946 г.

После работы об изображениях византийского императора и их месте в византийской иконографической традиции (тема монархическая и государственная), я обратился в «Мартириуме» к тому значению, которое для религиозного искусства имела святость мест и материальных предметов, находившихся в контакте с персонажами божественного происхождения и со святыми, к проблемам контактов с «реликвиями» этих мест и предметами, рассматривавшимися как «священные», то есть стоящие вне материального мира, и которым поэтому надлежит воздавать почитание. Мои размышления по этим вопросам, которые я считаю очень важными для понимания народной религиозной традиции, опираются на бесчисленные свидетельства произведений искусства всех эпох, любого происхождения, выполненных в разных техниках. Вот что я стремился показать, начиная с культовых сооружений (martyria, memoriae) и с предметов раннехристианского культа. Вначале мало кто из коллег шел по моему пути (Р. Краутхаймер[57] первым принял его), а среди большинства археологов католического круга в самом Риме, в Германии и в Бельгии появилось даже несколько критических высказываний о моей работе в целом. Такая критика меня сильно удивила. Ибо ученые из католических кругов не хотели признавать связи между культом героев, существовавшим в языческой античности, и культом христианских мучеников. И при этом они безо всяких возражений соглашались с существованием многих других аспектов языческих культов, которые в трансформированном виде сохранялись в христианском благочестии времен античных и более поздних. Но думаю, что это их несогласие, сначала меня удивившее и огорчившее, впоследствии было забыто. Об этом говорит все возрастающий успех «Мартириума», который не только всеми цитируется, но и выпущен вторым изданием, и оно очень быстро разошлось. «Мартириум», как и другие мои работы тех лет, хорошо раскупался и нашел свой круг достаточно образованных читателей. Серьезных же рецензий не появилось. Но я был удовлетворен тем, что мои взгляды, мои существенные и новые выводы были открыто признаны в библиографических обзорах несколькими учеными первого плана. Я надеюсь от всего сердца, что люди по настоящему образованные, которые видят в археологии и истории искусства нечто большее, нежели описание памятников прошлого, и впредь будут находить в толстых томах «Императора» и «Мартириума» полезные замечания, новые акценты и аспекты больших и малых проблем, встающих при изучении прошлого, с их разнообразными вариациями, проблем, которые не были поставлены предшествующими авторами.

После «Мартириума» я обратился — в том же духе, то есть рассматривая искусство как отражение других форм жизни, системы идей, религии, мира чувств, — к величайшему событию византийской истории, к иконоборчеству (726—843 гг.). Книга появилась под названием «Иконоборчество», с подзаголовком «Dossier archéologique» («Археологические материалы»). Работа была опубликована Коллеж де Франс в 1958 г. Один коллега,[58] малоприметный, недоброжелательный, направляемый кем-то исподтишка, организовал появление печатного отзыва, имевшего целью «убить» эту работу. Но в отзыве нет ничего об искусстве, которое было (см.подзаголовок издания) подлинным сюжетом книги. По счастью, ученый, который в то время (он вскоре скончался) был известен как лучший знаток византийского иконоборчества, Георгий Острогорский,[59] дал весьма хвалебный отзыв и заявил, что речь идет «об одной из лучших книг о византийском иконоборчестве, и, бесспорно, самой оригинальной». Читатели подтвердили это суждение, книга была быстро раскуплена, и сейчас я готовлю второе, дополненное издание, которое должно появиться в 1983 г. в издательстве «Фламмарион».

Мне всегда нравилось то. что принято называть «искусством малых форм»: украшения и предметы роскоши, исполненные в различных техниках. Из-за этой своей склонности я издал — и я был первым, кто это сделал, — полную серию фотографий знаменитых «ампул Монцы», к которым я добавил «ампулы Боббио». Появившаяся в 1958 г., эта небольшая книжка содержала фотографии и описания этих маленьких серебряных реликвариев, украшенных изображениями на евангельские сюжеты. Ампулы были сделаны в Иерусалиме для паломников, и множество людей передержало их в руках. Поскольку эти маленькие плоские бутылочки, сделанные в VI в., имеют огромную историческую ценность, книга могла бы получить гораздо большую известность, если бы издатель проявил чуточку больше интереса к продаже этой уникальной публикации, посвященной предметам, столь ценным для историков христианства и исследователей начальных страниц христианской иконографии. В той же области, но на этот раз в связи с произведениями собственно византийскими и константинопольскими самого высокого уровня, я описал и опубликовал, по предложению Фонда Джорджо Чини в Венеции, много византийских произведений из Ризницы венецианского собора Сан Марко. Эта работа заняла несколько лет и завершилась великолепным, богато иллюстрированным изданием «Il Tesoro di San Marco». За исключением шитья и небольших реликвариев, вся та часть книги, которая посвящена византийским произведениям, была написана и подготовлена к изданию мною. Наконец, в той же Венеции, но под эгидой Эллинистического института византийских и поствизантийских исследований и под покровительством его директора М. Манусакаса,[60] я издал книгу о золотых и серебряных окладах византийских икон (Венеция, 1975) — тема, никогда до тех пор не становившаяся предметом научной монографии.

Гораздо меньше, чем другие историки византийского искусства, занимался я миниатюрами, то есть иллюстрациями рукописей. Тем не менее, я издал в виде первого издания до полудюжины иллюстрированных рукописей, греческих и славянских, в том числе литургические свитки XI в., сохранившиеся в Иерусалиме, которые принадлежат к наиболее значительным памятникам в этой области византийского искусства. Наконец, недавно я издал богато иллюстрированную работу о греческих иллюстрированных рукописях итальянского происхождения («Manuscrits illustrés grecs d'origine italienne», 1972 г.), в сотрудничестве с М. Манусакасом, большую монографию о миниатюрах Хроники Иоанна Скилицы, рукописи Национальной библиотеки в Мадриде. Книга была с большой тщательностью опубликована Эллинистическим институтом в Венеции в 1979 г. Что касается славянских рукописей, то еще в начале моей работы, в 1928 г,, в моей краткой докторской диссертации («Influences orientales dans l'art balkanique») я опубликовал много болгарских и сербских иллюстрированных рукописей, а среди них Призренское Евангелие, впоследствии сгоревшее во время Второй мировой войны.

Оставляя в стороне мои книги более общего и популярного характера (три тома у Скира в Женеве, две книги у Оль-Альбен Мишель, три книги в издательстве Галлимар), я закончу перечень моих трудов, содержавших в себе нечто новое, указав последнюю из написанных книг: «Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge». Flammarion, 1979. Этот том содержит не общий исторический обзор христианской иконографии, но стремится изучить метод, которым пользовались христианские художники в поздней античности и в эпоху средневековья при создании изображений. В книге рассматриваются истоки иконографии и ее развитие в средние века на христианском Востоке и на Западе.

Много статей, печатавшихся в моих «Cahiers archéologiques» и других журналах в Европе и Соединенных Штатах, переизданы в следующих сборниках: а) большое издание, предпринятое в связи с моим уходом на пенсию, в 1968 г., на средства Коллеж де Франс, под названием «L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge», в трех томах; б) два небольших сборника, изданные после упомянутых томов английским издательством «Вариорум репринтс». Первый из двух сборников назван «L'art paléochrétien et l'art byzantin», Лондон, 1979. Второй сборник: «L'art du Moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales». Лондон, 1980. Там собраны статьи, опубликованные впервые между 1967 и 1980 гг.

Ежегодник Коллеж де Франс каждый год печатает списки трудов и статей своих профессоров, находятся ли они на активной работе или на пенсии. Читатель, желающий шире познакомиться с моими публикациями после 1966 г., найдет там всю информацию о моих поздних работах, из которых многие никогда не переиздавались.

Октябрь 1981.

Перевод Э. С. Смирновой

---

* Комментарии составлены Э. С. Смирновой, И. Л. Кызласовой, при участии Б. Пенковой, Э. Бакаловой. Использованы консультации О. А. Грабара, библиографическая картотека Центра византийских исследований Думбартон Окс в Вашингтоне. В биографических комментария о зарубежных ученых составители стремились указать их основные труды, тогда как работы отечественных ученых достаточно хорошо известны и сведения о них могут быть почерпнуты из приводимой литературы.

[1] По новому стилю — 8 августа 1896 г.

[2] Грабар Николай Степанович (1856—1924 гг.).

[3] Погар — в настоящее время небольшой районный центр Брянской области в России. О городке и районе см.: Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Брянская область / Отв. ред. В. П. Выголов. М., 1998. С. 326—421.

[4] Широко известна фамилия Игоря Эммануиловича Грабаря (1871—1960 гг.), выдающегося деятеля русской культуры, художника и искусствоведа. Его род — фамилия Грабарь (написание с мягким знаком на конце) происходит также не из России, а из Галиции. См.: *Грабарь И. Э.* Автомонография. М., 1937.

[5] Мать А. Н. Грабара — Елизавета Ивановна Грабар, урожденная Притвиц (1866—1924 гг.), принадлежала к роду немецких баронов. Представители рода Притвиц с начала XIX в. служили в российской армии, участвовали и в войне 1812 г. Наиболее известен барон Карл Карлович Притвиц (1797—1881 гг.), генерал-адъютант и генерал от кавалерии. См.: Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1898. Т. 25. С. 265; Русский биографический словарь. СПб., 1910. Том «Притвиц—Рейс». С. 1—4.

[6] Дибич-Забалканский Иван Иванович (1785—1831 гг.), граф, фельдмаршал, немец по происхождению, в Санкт-Петербурге с 1801 г. Особо отличился в русско-турецкой войне, закончившейся победой России и заключением Адрианопольского мира в 1829 г. См.: Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1893. Т. 10*а*. С. 569—570. Мать барона К. К. Притвица (см. предыдущ. примеч.) была урожденная Каролина фон Дибич.

[7] Кондаков Никодим Павлович (1844—1925 гг.), выдающийся византинист, историк искусства, археолог, профессор Новороссийского (1877—1888, 1918—1919 гг.), Санкт-Петербургского (1888—1897 гг.), Софийского (1920—1922 гг.) и Карлова (1922—1925 гг.) университетов; действительный член российских Академии художеств (с 1893 г.) и Академии наук (с 1898 г.). Эмигрировал в 1920 г. в Болгарию, с 1922 г. жил в Чехословакии. См. о нем: *Лазарев В. Н.* Никодим Павлович Кондаков. М., 1925; *Кызласова И. Л.* Кондаков Никодим Павлович // Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 303—305 (далее — Русское зарубежье, 1997).

[8] Смирнов Яков Иванович (1869—1918 гг.), византинист, ученик Н. П. Кондакова. Окончил Санкт-Петербургский университет. Приват-доцент Санкт-Петербургского университета, хранитель Отделения средних веков и эпохи Возрождения Эрмитажа (1899 г.), член-корреспондент (с 1909 г.), затем академик (с 1917 г.) российской Академии наук. См. о нем: *Жебелев С. А.* Яков Иванович Смирнов // SK. 1928. Т. 2. С. 1—18: *Каковкин А. Я.* Я. И. Смирнов // Византиноведение в Эрмитаже. Л., 1991. С. 62—64; статьи А. Н. Грабара, А. М. Беленицкого, Е. В. Зеймаль, Д. Туманишвили в кн.: Художественные памятники и проблемы культуры Востока: Сб. статей. Л., 1985. С. 7—19.

[9] Айналов Дмитрий Власьевич (1862—1939 гг.), историк искусства, специалист по раннехристианскому, византийскому и древнерусскому искусству, член-корреспондент российской Академии наук (с 1914 г.). Выпускник Новороссийского университета (1888 г.), ученик Н. П. Кондакова. Профессор Казанского и Санкт-Петербургского (Ленинградского) (1903—1917, 1923—1927 гг.) университетов, Высших женских курсов (1906—1917 гг.) и Института истории искусств (1911—1917, 1921—1929 гг.); заведующий Разрядом археологии и искусства средневекового Запада Археологического отделения ГАИМК (1921—1929 гг.), хранитель голландской живописи Эрмитажа (1921—1929 гг.). В 1929 г. вышел на пенсию. См.: *Анфертьева А. Н.* Д. В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге. СПб., 1995. С. 259—312.

[10] Сведений о г-не Жеризоне (Gerison) найти не удалось.

[11] Петербургское центральное училище технического рисования было основано в 1876 г. Александром Людвиговичем Штиглицем (1814—1884 гг.), крупным российским финансистом, председателем Биржевого комитета, управляющим Коммерческим банком. В настоящее время училище существует под названием: Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной.

[12] Грабар Петр Николаевич (1898—1986 гг.), брат А. Н. Грабара, выдающийся иммунолог, также проведший большую часть жизни во Франции, сотрудник Института Пастера в Париже. См. о нем: *Ульянкина Т.* Грабар Петр Николаевич // Русское зарубежье, 1997. С. 189—191.

[13] Киевская живописная школа была основана Н. Н. Мурашко (1844—1909 гг.). В 1900—1910-х годах большим успехом в Киеве пользовалось преподавание А. А. Мурашко (1875—1919 гг.). См.: Словник художників України. Київ, 1973. С. 156—157.

[14] Ростовцев Михаил Иванович (1870—1952 гг.), историк античности и археолог. Окончил Санкт-Петербургский университет в 1892 г., стал его профессором

в 1903 г., преподавал также на Высших женских курсах. Действительный член российской Академии наук (с 1917 г.). С 1918 г. в Англии (Оксфордский университет), с 1920 г. — в США (университет штата Висконсин; с 1925 г. в Йельском университете). Крупный общественный деятель как в России (партия кадетов), так и в эмиграции. См.: *Вернадский Г.* М. И. Ростовцев: К шестидесятилетию его // SK. 1931. Т. 4. С. 239—244 (библиография его трудов — с. 245—252); *Аветесян К.* Ростовцев Михаил Иванович // Русское зарубежье, 1997. С. 546—548; Скифский роман / Под ред. Г. М. Бонгард-Левина. М., 1997.

[15] Сычев Николай Петрович (1883—1964 гг.), историк византийского и древнерусского искусства. Выпускник Санкт-Петербургского университета (ученик Д. В. Айналова), младший ассистент (1916 г.), а после октября 1917 г. — профессор там же и в Археологическом институте, Институте истории искусств. Директор, хранитель (заведующий) Отделения древнерусского искусства Художественного отдела Русского музея (1922—1926 гг.), председатель Художественно-исторического отделения РАИМК—ГАИМК и Комитета изучения древнерусской живописи. Арестовывался в 1930 г., затем в 1933 г., осужден по так называемому делу Российской национальной партии (или «делу славистов») на 8 лет лагерей (отбывал этот срок на Соловецких островах и в Пермской, тогда Молотовской, области; в связи с началом Великой Отечественной войны срок заключения был продлен). Освобожден в 1942 г. Жил в Чистополе и Владимире. Вновь арестован в 1948 г., но вскоре освобожден, позже реабилитирован. С 1954 г. жил в Москве. См. о нем: *Ямщиков С. В.* Николай Петрович Сычев // Сычев Н. П. Избр. труды. М., 1976. С. 5—7; *Меркулова Т. Н.* Деятельность Н. П. Сычева во Владимире (1944—1954) // Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник: Материалы и исследования. Владимир, 1996. С. 129—138. Переизд. некоторых его трудов см.: *Сычев Н. П.* Избранные труды. М., 1976.

[16] Окунев Николай Львович (1886—1949 гг.) — историк византийского искусства, ученик Д. В. Айналова в Санкт-Петербургском университете, который окончил в 1909 г. Работал при Академии наук, а в 1913—1914 гг. — ученым секретарем Русского археологического института в Константинополе. В 1920-х годах жил в Скопье, затем в Праге, но поддерживал тесные контакты с Югославией и оказал большое воздействие на сложение сербской школы византинистов, Один из учителей Светозара Радойчича и ряда других выдающихся югославских историков искусства. Литературу о нем см. в статье И. Л. Кызласовой в наст. изд. (примеч. 5).

[17] Пердризе Поль (Perdrizet Paul, 1870—1938 гг.), выдающийся французский историк, эллинист, византинист, историк западноевропейского средневекового искусства. Основные труды: La métropole de Serres // Mon. Piot. 1903. T. 10. P. 123—144; La Vierge de Miséricorde: Étude d'une thème iconographique. Paris, 1908; Le calendrier parisien à la fin du Moyen âge d'après le Bréviaire et les livres d'heures. Paris, 1933; и др. См. о нем: *Грабар А.* П. Пердризе и византиноведение // Анналы. 1940. Т. 11. С. 246—248 (на фр. яз. — Byz. 1938. T. 13. P. 777—779).

[18] Сведений о Владимире Федоровиче Огнёве найти не удалось.

[19] Здание Окружного суда, находившееся на Литейном, в районе существующего «Большого дома», сожжено 27 февраля 1917 г.

[20] Хронологическая неувязка: выше А. Н. Грабар пишет, что уехал из Петрограда в ноябре 1917 г.

[21] Шкорпил, Карел Вацлав (1859—1944 гг.), археолог, основоположник болгарской археологической науки. Был учителем, краеведом, археологом. В 1899—1900 гг. вместе с Ф. И. Успенским руководил раскопками в Плиске. Основные труды: Материали за българските старини Абоба-Плиска. София, 1905; Опис на старините по течението на р. Русенски Лом. София, 1914; Паметници на столица Преслав // България 1000 години. София, 1930.

[22] Мочульский Константин Васильевич (1892—1948 гг.), выдающийся литературовед, основную часть жизни провел во Франции. Автор книг о Гоголе, Достоевском, Вл. Соловьеве, Блоке, Андрее Белом, Брюсове (переизд. трех его книг см.: *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995). О нем: *Трущенко Е.* Мочульский Константин Васильевич // Русское зарубежье, 1997. С. 429—430.

[23] Филов Богдан (1883—1945 гг.), историк, археолог, политический деятель. Профессор Софийского университета, директор Болгарского археологического института (с 1921 г.). В 1937—1944 гг. — президент Болгарской академии наук. В 1940—1943 гг. — министр-председатель (глава правительства Болгарии). Осн.труды: Старобългарското изкуство. София, 1924; Софийската църква «Св. Георги». София, 1933; Старобългарската живопис през XIII и XIV век. София, 1930; Кръглата преславска църква и нейните предшественици // Списанието на Българската академия на науките. София, 1933. Т. 20. С. 75—104.

[24] Протич Андрей (1875—1959 гг.), историк искусства, критик, писатель. В 1920—1928 гг. — директор Археологического музея в Софии. Осн. труды: Архитектоничната форма на софийската църква Св. София. София, 1912; Денационализация и възраждане на българското изкуство през турското робство 1396—1878 гг. // България 1000 години. София, 1930; 50 години българското изкуство. София, 1933: Т. 1; София, 1934: Т. 2.

[25] Гольдшмидт Адольф (Goldschmidt Adolph, 1863—1944 гг.), знаменитый немецкий историк средневекового искусства, друг М. Фридлендера, Г. Вельфлина. Родился в Гамбурге, учился в университете в Иене, с 1903 г. профессор в университете в Галле (Заале), с 1912 г. работал в Берлине в Институте истории искусств. Преподавал также в США, университетах Принстона и Гарварда. Осн. труды: Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X.—XIII. Jahrhunderts. Berlin, 1930, 1934 (Bd 1, 2, в соавт. с K. Weitzmann). Изд. 2-е: Berlin, 1978; Die karolingische Buchmalerei im Deutschland. Florenz; München, 1928; Die ottonische Buchmalerei im Deutschland. Florenz; München, 1928. См. о нем: Adolph Goldschmidt zum Gedächtniss. Hamburg, 1962; *Weitzmann K.* Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte. Berlin, 1985; *Goldschmidt A.* Lebenerinnerungen. Berlin, 1989.

[26] Мазон Андре (Mazon André, 1881—1967 гг.), французский славист, с 1937 г. президент Института славянских исследований (Institut d'Études slaves) в Париже, профессор Коллеж де Франс, многолетний редактор RES. Автор книг о славянском фольклоре в Македонии, работ о Тургеневе, Гончарове, Толстом, о древнерусской литературе. Некоторые труды: Byzance et la Russie // Revue d'histoire et de la philosophie et

d'histoire générale de la civilisation. N. s. Paris, 1937. Fasc. 19; Le Slovo d'Igor. Paris, 1940. См. о нем: Mélanges André Mazon (RES. T. 27). Paris, 1951; *Vaillant A.* André Mazon // RES. T. 48. 1969. P. 7—21.

[27] Иванова Юлия Николаевна (1902—1977 гг.), жена А. Н. Грабара, известный медик, бактериолог, работала в медицинской лаборатории в Страсбурге, затем в Институте Пастера в Париже.

[28] Иванова Нина Николаевна (1899—1974 гг.), жена Петра Николаевича Грабара и сестра Юлии Николаевны — жены Андрея Николаевича Грабара, по профессии медик.

[29] Грабар Олег Андреевич (род. 1929 г.), старший сын А. Н. Грабара, известный востоковед, историк искусства и культуры исламских стран. Живет и работает в Принстоне, США.

[30] Грабар Николай Андреевич (род. 1933 г.), младший сын А. Н. Грабара, предприниматель, живет в Париже.

[31] Габриэль Альберт (Gabriel Albert), в 1930-х годах профессор истории искусства в Страсбургском университете, одновременно директор Французского института в Стамбуле. Некоторые работы: Les remparts de Rhodes: 1310—1522. Paris, 1921; Monuments turcs d'Anatolie. Paris, 1931. Vol. 1; Paris, 1934. Vol. 2.

[32] Милле Габриэль (Millet Gabriel, 1867—1953 гг.), знаменитый французский византинист, с 1899 г. — профессор Практической школы высших исследований (École pratique des hautes études), в 1926—1937 гг. — профессор Коллеж де Франс. Один из главных организаторов Конгрессов византийских исследований, ставших традиционными. Автор многих основополагающих работ об искусстве Византии, среди которых: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIV^{e}, XV^{e} et XVI^{e} siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916. Изд. 2-е: Paris, 1960; Le monastère de Daphni. Paris, 1899; Monuments d'Athos. Paris, 1927; Broderies réligieuses du style byzantin (в соавт. с H. des Ylouses). Paris, 1939. Vol. 1; Paris, 1947. T. 2, и мн. др. См. нем: *Grabar A.* Gabriel Millet: Nécrologie // Byz. 1953. T. 22 (1952). P. 519—525.

[33] Диль Шарль (Diehl Charles, 1859—1944 гг.), один из создателей французской школы византиноведения, основатель кафедры истории и цивилизации Византии в Сорбонне, которую возглавлял в 1899—1934 гг. В молодости работал во Французских школах в Риме (1881—1883 гг.) и Париже (1883—1885 гг.). Почетный член многих научных обществ и академий, в том числе ИРАО (с 1811 г.) и АН СССР (с 1925 г.). Осн. труды: Manuel d'art byzantin. Paris, 1890 (изд. 2-е: Paris, 1925); Les monuments chrétiens de Salonique. Paris, 1918; La peinture byzantine. Paris, 1933, и мн. др. См. о нем: Nouveau Larousse illustré: Dictionnaire unversel encyclopédique. Paris [s. l.]. T. 3. P. 715.

[34] Лассюс Жан (Lassus Jean, 1903—1990 гг.), известный французский историк культуры и археолог. Кроме Парижа, с 1927 г. работал во Французской школе в Риме под руководством Э. Маля и Р. Девресса, изучал также памятники Северной Африки. Был профессором университета в Страсбурге. Во время Второй мировой войны был заключен нацистами в концлагерь. После освобождения работал во Вьетнами (Ханой, Сайгон), в Алжирском университете, а с 1964 г. — профессор Сорбонны и Практической школы высших исследований. Некоторые труды: Sanctuaires chrétiens de Syrie. Paris, 1947; L'illustration byzantine du Livre des Rois. Paris, 1973. См. о нем: *Le Glay M.* Jean Lassus 1903—1990 // Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. Paris, 1994. Vol. 23 (1990—1992). P. 21—23.

[35] Лемерль Поль Эмиль (Lemerle Paul Emil, 1903—1989 гг.), известный французский византинист, историк. Работал во Французской школе в Афинах (1931—1941 гг.), был профессором Сорбонны и Коллеж де Франс (1967—1974 гг.), с 1947 г. — директор Практической школы высших исследований. В 1961—1971 гг. — президент Международной ассоциации византийских исследований, затем ее почетный президент. Основные труды: Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine. Paris, 1945; Actes de Kutlumus. Paris, 1945; Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans. Paris, 1979. См. о нем: *Laiou A.* Paul Lemerle // DOP. 1989. Vol. 43. P. XIII—XV.

[36] Сведений о m-lle Noémie Schlochow найти не удалось.

[37] Марк Блок (Marc Bloch, 1886—1944 гг.), известнейший французский историк-медиевист, автор ряда монографий. в том числе: L'ile de France: les pays autour de Paris. Paris, 1912; La société feudale. Paris, 1939. Vol. 1; Paris, 1940. Vol. 2; и книги: Apologie pour l'histoire ou métier d'historien. Paris, 1949 (написана в 1941—1942 гг., дважды издавалась в Москве на рус. яз., в 1973 и 1986 гг.). Участник движения Сопротивления в период нацистской оккупации Франции, казнен гестаповцами 16 июня 1944 г. См. о нем: *Гуревич А. Я.* Марк Блок и «Апология истории» // Блок М. Апология истории или ремесло историка. М., 1986. С. 182—231.

[38] Более подробных сведений о семье Paul Etard не найдено.

[39] Сведения о семье Grooten не найдены.

[40] Сведения о семьях Schmemann, Yaggi, Granov не найдены. По сообщению О. А. Грабара, помнящего многих знакомых его родителей в Страсбурге, супруги Шмеманн не были родителями известного о. Александра Шмеманна, жившего в Париже (род. в 1921 г.).

[41] Людмила Петровна Грабар (1929—1997 гг.), дочь Петра Николаевича Грабара и племянница Андрея Николаевича, была библиотекарем.

[42] Мастерская Галлé (Gallé), предприятие по производству художественных изделий из стекла и фаянса, основанное в Нанси в 1844 г. Сын основателя фирмы Эмиль Галлé (1846—1904 гг.) был наиболее известным мастером-художником, ярким представителем так называемого стиля модерн («art nouveau»). Его творчество, как и работы его преемников, оказали большое влияние на художественное стекло Европы в XX в.. См.: *Garner Ph.* Emile Gallé. Paris, 1990; Emile Gallé: Exposition. Paris, Musée du Luxembourg. 30.XI.1985—02.II.1986. [Каталог]. Paris, 1985; *Иванова Е. Н.* Об особенностях стекла школы Нанси на материале собраний Эрмитажа // Прикладное искусство Западной Европы и России. Л., 1983. С. 128—139.

[43] Соваже Жан (Sauvaget Jean, 1901—1950 гг.), известный французский востоковед, арабист. Основные труды: Introduction à l'histoire de l'Orient musulman: éléments de bibliographie. Paris, 1943 (изд. 2-е: Paris, 1961; изд. 3-е, перераб., в пер. на англ. яз.: Berkley, 1965); Les monuments historiques de Damas. Beyrouth, 1932; La Mosquée omeyyade de Médine: Étude sur les origines architecturales de la mosquée et de la basilique. Paris, 1947. См. о нем: *Robert L.* Jean Sauvaget // Mémorial Jean Sauvaget. Damas, 1954. Vol. 1. P. 3—31.

[44] Жена О. А. Грабара Терри (Terry), род. в 1928 г., профессор английской литературы, живет в Принстоне, США.

[45] Грабар Николай (Grabar Nicolas), род. в 1957 г., адвокат, живет в Нью-Йорке.

[46] Грабар Анна Луиза (Grabar Anne-Louise), 1958—1988 гг., работала в области социальной помощи, скончалась от тяжелой болезни.

[47] Грабар Мишель (Grabar Michel), род. в 1965 г., профессор русского языка в Университете в Ренне, Франция.

[48] Грабар Софи (Grabar Sophie), род. в 1967 г., доктор медицины.

[49] Грабар Алексис (Grabar Alexis), род. в 1970 г., предприниматель.

[50] Это Трехсвятительская (или Васильевская) церковь, стоявшая в Киеве неподалеку от Михайловского монастыря, сохранявшаяся в перестроенном виде от второй половины XII в. и разрушенная в 1935—1936 гг. См.: *Каргер М. К.* Древний Киев. М.; Л., 1961. С. 454—462; *Раппопорт П. А.* Русская архитектура X—XIII вв.: Каталог памятников. Л., 1982. Кат. 7. С. 10—11. Текст статьи А. Н. Грабара сохранился в его архиве и был передан О. А. Грабаром Н. Г. Логвин; опубликован в Киеве в 1996 г. (см. Библиографию печатных трудов А. Н. Грабара в наст. изд.).

[51] См.: *Грабар А.* Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // ЗОРСА ИРАО. Пг., 1918. Т. 12. С. 98—106 (см. Библиографию печатных трудов А. Н. Грабара в наст. изд.).

[52] В этом А. Н. Грабар неправ. Помимо «увражей», можно назвать и замечательные научные издания 1960—1970-х годов, главным образом о росписях Сербии и Македонии: *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Gissen, 1963; *Ђурић В. Ј.* Византијске фреске у Југославије. Београд, 1973 (изд. 2-е: Београд, 1975), а также ряд монографий об отдельных памятниках.

[53] Петкович (Петковић) Владимир (1874—1956 гг.), известный сербский историк искусства. Некоторые его труды: La peinture serbe du Moyen âge. Beograd, 1930. Vol. 1; Beograd, 1934. Vol. 2; Манастир Дечани (в соавт. с Ђ. Бошковић). Београд, 1941.

[54] *Грабар А.* Нерукотворный Спас Ланского собора. Прага, 1930. Сейчас икона датируется XIII в. См.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. С. 239. Примеч. 84.

[55] Брейе Луи (Bréhier Louis, 1868—1951 гг.), известный французский византинист, после кончины Ш. Диля возглавивший французское византиноведение, автор многих книг, в том числе: L'art byzantin. Paris, 1924; La sculpture et des arts mineurs byzantins. Paris, 1936; Le monde byzantin. Paris, 1947—1950. Vol. 3.

[56] Грегуар Анри (Grégoire Henri, 1881—1964 гг.), бельгийский византинист. См. о нем в ст. И. Л. Кызласовой в наст. изд., примеч. 35. См. также: Mémorial Henri Grégoire. Bruxelles, 1965 (Byz. T. 35); Bruxelles, 1966 (Byz. T. 36).

[57] Краутхаймер Рихард (Krautheimer Richard, 1897—1994 гг.), выдающийся историк архитектуры, преимущественно античной, средневековой и ренессансной. Родился в Германии, учился в Мюнхене и Берлине. После прихода к власти нацистов в 1933 г. переехал в Рим, а в конце 1935 г. — в США. Там преподавал в университете в Луисвилле (штат Кентукки), в одном из колледжей близ Нью-Йорка, работал в Институте изящных искусств в Нью-Йорке. В 1960 г. возобновил тесные научные контакты с Библиотекой Хертциана в Риме, а в 1970 г. окончательно переселился в Рим, где активно работал до последнего дня жизни. Основные труды: Corpus basilicarum christianarum Romae. The Early Christian Basilicas of Rome (IV—IX cent.). Città del Vaticano, 1937—1977. Vol. 1—5; Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth; Baltimore, 1965; Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York, 1969; Rome: Profile of a City. Princeton, 1980; Christian Capitals: Topography and Politics. Berkley, 1983 (Una's lectures, N 3); Introduction à une «iconographie de l'architecture médiévale». Paris, 1993. См. о нем: *Guidobaldi F.* Ricordo di Richard Krautheimer // Rivista di archeologia Christiana. Roma, 1994. T. 70. N 2. P. 463—470.

[58] Речь идет о рецензии Ж. Гуйара (J. Gouillard) в REB (Paris, 1958. T. 16. P. 261—265). Рецензия отличается изобилием мелких придирок и непониманием основной проблематики книги.

[59] Острогорский Георгий Александрович (1902—1976 гг.), родился в Санкт-Петербурге, в вынужденной эмиграции учился в Гейдельбергском университете. Преподавал византинистику в университете в Бреслау (Вроцлаве), но после прихода к власти нацистов переехал в Белград, по приглашению Философского факультета Белградского университета. На протяжении многих лет — директор Византийского института в Белграде. Основные труды: Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. Breslau, 1929 (изд. 2-е: Amsterdam, 1964); Zur byzantinisches Geschichte. Darmstadt, 1973; Byzanz und die Welt des Slawen. Darmstadt, 1974. См.о нем: *Ferluga J.* Georg Ostrogorsky // Jahrbücher fur Geschichte Osteuropas. Wiesbaden, 1977. N. F. Bd 25. S. 632—636; *Радић Р.* Георгије Острогорски и српска византологија // Руска емиграција у српској култури XX века: Зборник радова. Београд, 1994. Т. 1. С. 147—153.

[60] Манусакас Манусос (Manoussakas, Μανούσακασ), род. в 1914 г., известный греческий ученый, историк и историк литературы, основатель Критского университета, был директором Греческого института византийских и поствизантийских исследований в Венеции, президентом Афинской академии. Основные труды: Ἀνέκδοτα πατριαρχικὰ γράμματα (1547—1806) πρὸσ τοὺσ ἐν Βενετία μητροπολίτας Φιλαδελφείασ καὶ τὸν ὀρθόδοξον ἑλληνικὴν Ἀδελφότητα. Βενετία, 1968; Λεονάρδου Ντελλαπόρτα Ποιήματα (1403—1411). Ἔκδοτη κριτική, εἰσαγωγή, σχόλια καὶ εὐρετήρια Μ. Ι. Μανούσακα. Ἀθήνα, 1995 [*данный коммент. сост. Б. Л. Фонкичем*].

БИБЛИОГРАФИЯ ПЕЧАТНЫХ РАБОТ А. Н. ГРАБАРА

Данный свод опирается на следующие опубликованные перечни трудов А. Н. Грабара:

Bibliographie des publications d'André Grabar présentées dans l'ordre chronologique // Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris, 1968. Vol. 3. P. 1215—1223. Список охватывает труды по 1967 г., хотя публикации 1966—1967 гг. даны неполностью.

Dufrenne S. André Grabar (1896—1990) // Cahiers de Civilisation médiévale. Paris, 1992. T. 35. P. 104—107. Список охватывает работы с 1966—1967 гг. (включая не попавшие в предыдущий перечень) по 1990 г.

Muzj M.G. Visione e presenza: Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar. Milano, 1995. P. 221—236. Этот список, наиболее полный, включает публикации с 1917 (1918) по 1992 г. и базируется на многих вспомогательных материалах, включая список, составленный в Коллеж де Франс в Париже: Travaux de M. André Grabar d'après l'Annuaire du Collège de France 1956—1989.

Библиография, публикуемая в настоящем издании, имеет следующие отличия от предшествующих списков:

1) она дополнена некоторыми статьями, пропущенными в предшествующих списках. Отчасти это удалось сделать благодаря ознакомлению с коллекцией оттисков статей, которая хранилась в Принстоне (США) у О. А. Грабара, а в настоящее время находится в собрании Paul Getty в Калифорнии;

2) включена информация обо всех написанных А. Н. Грабаром рецензиях, которые удалось найти и которые, на взгляд составителей, имеют исключительное научное значение. Включена также информация о предисловиях А. Н. Грабара к различным книгам. Особо следует отметить резюме курсов лекций, читавшихся А. Н. Грабаром в Коллеж де Франс начиная с 1954 г. Они не попали в предшествующие библиографические списки, а нами включены, кроме ACF 1953—1954 (р. 230—235) и ACF 1954—1955 (р. 260—266);

3) все названия, напечатанные кириллицей или греческим алфавитом, приводятся в соответствии с оригиналом. Особенно существенно пополнена и исправлена информация о трудах, изданных в Болгарии и — в разных местах — по-русски;

4) каждая работа помещена под тем годом, когда она реально была опубликована, в соответствии с указанием на титульном листе, его обороте или в конце книги (а не под тем годом, когда та или иная статья была написана, доложена или представлена к изданию).

В бюллетенях различных научных обществ содержатся изложения, порой развернутые, многочисленных докладов и выступлений А. Н. Грабара. Мы включаем в список только те из них, которые отражают его деятельность во время Второй мировой войны (опубликованы после войны, в 1945 и 1948 гг.), а также некоторые иные — выборочно. В CRAI и BAF можно найти дополнительные сведения о многих его выступлениях и организационной деятельности.

Названия книг А. Н. Грабара выделены полужирным шрифтом.

Библиография подготовлена Э. С. Смирновой. Первичная подготовка списка осуществлена Г. А. Чормадовой. Библиография трудов, изданных в Болгарии, дополнительно проверена Б. Пенковой и Э. Бакаловой. Все приводимые названия и выходные данные, за немногими исключениями, сверены de visu с оригиналом, т. е. с реально существующими изданиями, в библиотеке Центра византийских исследований Думбартон Окс, Вашингтон. Это позволило, в частности, исключить ряд повторов и неточностей в предыдущих перечнях. Составители благодарят библиотеку и особенно М. Запатку (Mark Zapatka) за помощь в поисках редких изданий. Дополнительные сведения были любезно предоставлены Византийской библиотекой при Национальном центре научных исследований в Париже.

Составители далеки от мысли, что публикуемый список исчерпывает все работы А. Н. Грабара. Его

деятельность была активной и разносторонней, а стремление к ее регистрации — видимо, не очень сильным. Но даже в предлагаемом варианте, где не исключены некоторые пропуски, библиография отражает исключительную интенсивность его мысли. Составители убеждены, что приводимая библиография не только подчеркнет роль А. Н. Грабара в истории науки, но и явится импульсом к ее развитию.

1918

Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // ЗОРСА ИРАО. Пг., 1918. Т. 12. С. 98—106 (на отд. оттиске статьи год издания — 1917) (переизд.: *Grabar*, 1968. N 69, на фр. яз., под назв.: Les fresques de la chapelle des Apôtres de la cathédrale de Sainte-Sophie à Kiev; *Грабар*, 1982. С. 70—76, на болг.яз.).

1920

Рец. на кн.: *Айналов Д. В.* Византийская живопись XIV века. Пг., 1917 // Изв. на Българското археологическо дружество. Bulletin de la Société archéologique bulgare. София, 1920. Т. 7 (1919—1920). С. 166—169.

Рец. на кн.: *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècle, d'après les monuments de Mistra, de Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916 // Ibid. С. 160—166.

1921

Археологические хроники Болгарии // Русская мысль / Изд. П. Струве. 1921. N 5—7.

Две среднеболгарские стенописи // Златорог. София, 1921. N 2. С. 72—86.

За старото българско изкуство // Развигор. София, 1921. N 9 (Февр.).

Материалы по средневековому искусству в Болгарии // Годишник на Народния музей за 1920 год. София, 1921. Т. 1. С. 97—164.

1922

Болгарские церкви-гробницы // Изв. на Българския археологически институт. София, 1922. Т. 1/1 (1921—1922). С. 103—135 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 66, на фр.яз., под назв.: Les églises sepulcrales bulgares; *Грабар*, 1982. С. 38—52, на болг.яз.).

Живописта на «Червената църква» // Златорог. София, 1922. Т. 3.С. 222—232.

Картинната изложба на Борис Денев // Развигор. София, 1922. N 52 (Февр.).

Няколко средновековни паметници из Западна България // Годишник на Народния музей. София, 1922. Т. 2 (1921). С. 286—292.

Стенописът в църквата Св. Четиридесет мъченици в В.-Търново (най-старият живописен паметник с български надписи) // Годишник на Народния музей. София, 1922. Т. 2 (1921). С. 90—112 (переизд.: *Грабар*, 1982. С. 21—37, на болг.яз.).

1923

La tradition des masques du Christ en Orient chrétien // Arch.Als. T.2. P. 1—19.

1924

Боянската църква / Предисл. Б. Филова. София, 1924 (изд. 2-е: София, 1978).

Портрет на българския царь Борис в Рим? // Изв. на Българския археологически институт. София, 1924. Т. 1/2 (1921—1922). С. 232—233.

Роспись церкви-костницы Бачковского монастыря // Изв. на Българския археологически институт. София, 1924. Т. 2 (1923—1924). С. 1—68.

Un reflet du monde latine dans une peinture du XIII^e^ siècle // Byz. 1924. T. 1. P. 229—243 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 78; *Грабар*, 1982. С. 53—59, на болг.яз.).

1925

«До-история» болгарской живописи: археологическая гипотеза // Сборник в честь Васил Н. Златарски: По случай на 30-годишната му научна и профессорска дейность. София, 1925. С. 555—573.

1926

Рец. на кн.: Народния музей в Софии. Путеводитель. София, 1923 // Byz. 1926. T. 2 (1925). P. 483—486.

1927

Погановският монастир // Изв. на Българския археологически институт. София, 1927. Т. 4 (1926—1927). С. 172—210.

1928

La décoration byzantine. Paris; Bruxelles, 1928.

La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928. Vol. 1: Text; Vol. 2: Album.

Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique. Paris, 1928.

Иконографическая схема Пятидесятницы // SK. 1928. Т. 2. С.223—229 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 51, на фр.яз., под назв.: Le schema iconographique de la Pentecôte; *Грабар*, 1982. С. 207—220, на болг. яз.).

Рец. на кн.: *Millet G.* Monuments d'Athos. Part 1: Les peintures. Album. Paris, 1927 // SK. 1928. T. 2. C. 364—365 (на рус.яз.).

1929

L'Hotel de Ville d'Ensisheim // Arch. Als. 1929. T. 8. P. 85—113.

Рец. на кн.: *Muratoff P.* La peinture byzantuine. Paris, 1928 // Byz. 1929. T. 4 (1927—1928). P. 660—668.

Рец. на кн.: *Strzygowski J.* Die altslavische Kunst. Augsburg, 1929 // BS. 1929. T. 1. P. 227—231.

1930

Нерукотворенный Спас Ланского собора. Прага, 1930 (Ζωγραφικὰ, 3) (изд. на фр. яз.: La Sainte Face de Laon: Le Mandylion dans l'art orthodoxe. Prague, 1931).

Deux images de la Vierge dans un manuscrut serbe // L'art byzantin chez les slaves: Leś Balkans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij. Paris, 1930. P. 264—276 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 43).

Bibliographie de l'art byzantin chez les bulgares, les serbes et les roumains: Bulgarie(в соавторстве с K. Mijatev) // Ibid. P. 417—426.

1931

Les Croisades de l'Europe orientale dans l'art // Mélanges Charles Diehl. Paris, 1931. Vol. 2: Art. P. 19—27 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 14).

Histoire d'art en Europe Centrale et en Europe Orientale: L'art médiéval en Pologne et en Tchecoslovaquie // Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg. Strasbourg, 1931. T. 9, N 5. P. 179—182; N 6. P. 212—217.

Памятники греко-восточной миниатюры [Предисл. на рус. яз. к ст., приведенной далее в нашем списке] // SK. 1931. T. 4. C. 215—217.

Miniatures gréco-orientales, 1: Le tétraévangile Vaticanus graecus 354 // Ibid. P. 217—225 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 62, *1*; *Грабар*, 1982. C. 162—167, на болг. яз).

Nikolaj Michajlovič Beljaev [Некролог] // Byz. 1931. T. 6. P. 517—518.

Рец. на кн.: *Henry P.* Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XIV[e] siècle: Architecture et peinture. Contribution à l'étude de la civilisation moldave. Paris, 1930 // Revue critique. Paris, 1931. Vol. 8. P. 359—365 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 67, под назв.: Notice sur les églises de la Moldavie du Nord).

Рец. на кн.: *Kondakov N.P.* The Russian Icons / Transl. E. H. Minns. Oxford, 1927 // Byz. 1931. T. 6. P. 912—918.

Рец. на кн.: *Rice T.* Byzantine Glazed Pottery. Oxford, 1930 // BZ. 1931. Bd 31. S. 400—407.

1932

Miniatures gréco-orientales,2: Un manuscrit des Homélies de Saint Jean Chrysostome à la Bibliotheque Nationale d'Athènes (Atheniensis 211) // SK. 1932. T. 5. P. 259—298 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 62, *2*; *Грабар*, 1982. C. 168—206, на болг. яз.).

Notre Dame de Vladimir. Рец. и аннотации на кн.: a) *Anisimov A. I.* Our Lady of Vladimir. Prague, 1932; b) *Belaev N. M.* The Icon of Our Lady's «Umilenie» from the Soldatenkov Collection. Prague, 1932; c) *Grabar A.N.* La Sainte Face de Laon: Le Mandylion dans l'art orthodoxe. Prague, 1931 (coll. Ζωγραφικὰ. T. 1, 2, 3) // Byz. 1932. T. 7. P. 586—587.

Primitifs russes. Рец. на кн.: *Muratoff P.* Trente-cinq Primitifs russes: Collection Jacques Zolotnizky / Préface de H. Focillon. Paris, 1931 // Ibid. P. 584—586.

1933

L'origine des façades peintes des églises moldaves // Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga. Paris, 1933. P. 365—382 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 68).

1934

Рец.на кн.: *Мавродинов Н.* Еднокорабната и кръстовидната църква по българските земи до края на XIV в. София. 1931 // Byz. 1934. T. 9. P. 435—439.

Рец.на кн.: *Миятев Кр.* Кръглата църква в Преслав. София, 1932 // Ibid. P. 440—442.

Рец.на кн.: *Рашенов А.* (в соавт. с С. И. Покровским). Месемврийски църкви: Художествени паметници на България. София, 1932. T. 2 // Ibid. P. 439.

Рец.на кн.: *Филов Б.* Софийската църква Св. Георги. София, 1933 // Ibid. P. 442—444.

1935

Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine // SK. 1935. T. 7. P. 103—117 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 21; *Грабар*, 1982. C. 77—89, на болг. яз.).

Georges Balş [Некролог, на рус. яз.] // SK. 1935. T. 7. P. 263.

1936

L'Empereur dans l'art byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient. Paris, 1936 (изд. 2-е: Paris, 1971).

[Тексты каталожных описаний резных костяных иконок и панагий русского происхождения в собрании Ватикана. N A 120, 127—130] // Morey C. R. Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana. Città del Vaticano, 1936. P. 91—92, 95—98.

Sculpture byzantine. Рец. на кн.: *Bréhier L.* La sculpture et les arts mineures byzantins. Paris, 1936 // Byz. 1936. T. 9. P. 766—767.

1937

Рец. на кн.: *Миятев К.* Преславската керамика. София, 1936 // BZ. 1937. Bd 37. S. 477—482.

Рец. на кн.: *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin, 1935 // Анналы. 1937. T. 9. C.88—89.

1938

L'art byzantin: 86 héliotypies précédées d'une introd. par André Grabar. Paris, 1938.

Крещение Руси в истории искусства // Владимирский сборник. Београд, 1938. С. 73—88 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 89, на фр.яз. под назв.: La conversion de la Russie en histoire de l'art).

Paul Perdrizet et les études byzantines (1870—1938) // Byz. 1938. T. 13. P. 777—779 [вариант на рус. яз. см. под 1940 г.].

Рец. на кн.: *Der Nersessian S.* L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph. Paris, 1937 // Byz. 1938. T. 13. P. 710—719.

1939

Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale: 66 photographies inédites / Introd. par André Grabar. Paris, 1939.

L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens // Annuaire (1939—1940). 1939. P. 5—37 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 13).

1940

L'expansion de la peinture russe au XVI^e^ et XVII^e^ siècles // Анналы. 1940. T. 11. C. 65—93 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 71).

П. Пердризе и византиноведение (1870—1938) // Анналы. 1940. T. 11. C. 246—248 (вариант на фр. яз. см. под 1938 г.).

Рец. на ст.: *Bratschkova (Bratschkoff) M.* Die Muschel in der antiken Kunst (Изв. на Българския археологически институт. София, 1938. T. 12. C. 1—128) // Ibid. C. 276—277.

1941

Les fresques de la synagogue de Doura-Europos // CRAI (1941). 1941. P. 77—90 (резюме доклада на заседании 7 марта 1941 г.).

Le thème religieux des fresques de la synagogue de Doura (245—246 après J.-C.) // RHR. 1941. T. 123, fasc. 2—3. P. 143—192; 1941. T. 124, fasc. 1. P. 5—35 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 59).

1942

Cathédrales multiples et groupements d'églises en Russie // RES. 1942. T. 20. P. 91—120 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 70; *Грабар,* 1982. С. 90—111, на болг. яз.).

1943

Martyrium: Recherches sur le culte de reliques et l'art chrétien antique. Album. Paris, 1943 (см. таже под 1946 г.).

Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne (Ambrosianus 49—50): Album. Paris, 1943.

1945

Les ambons syriens et la fonction liturgique de la nef dans les églises antiques // Cah. Arch. 1945. Vol. 1. P. 129—133 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 52).

L'architecture balkanique avant et après les invasions à la lumière des découvertes recentes // CRAI. Paris, 1945. P. 270—287.

La byzantinologie française pendant la guerre // Byz. 1944—1945. T. 17. P. 431—438.

[Les découvertes aniconique de Baouît] (изложение выступления на заседании 7 октября 1942 г.) // BAF (1942). 1945. P. 180—181.

Une fresque visigothique et l'iconographie di silence // Cah. Arch. Vol. 1945. T. 1. P. 124—128 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 47).

Plotin et les origines de l'esthétique médiévale // Cah. Arch. 1945. Vol. 1. P. 15—34 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 2; Грабар, 1982. С. 234—251, на болг. яз.; *Grabar,* 1992. P. 26—87).

1946

Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, 1946. T. 1: Architecture; T. 2: Iconographie (изд. 2-е: Paris, 1971).

The Basilika of Belovo (в соавт. с W. Emerson) // Bulletin of the Byzantine Institute (Boston, Paris, Istanbul). Paris, 1946. T. 1. P. 43—59 (переизд.: Грабар, 1982. С. 60—69, на болг. яз.).

Kondakov and the Treasure of Nagy-Szent-Miklos // Bulletin of the Byzantine Institute (Boston, Paris, Istanbul). Paris, 1946. T. 1. P. 3—5.

1947

L'étude des fresques romanes (à propos du centieme anniversaire de la première monographie

consacrée à des peintures murales romanes) [Merimée P. Notices sur les peintures de l'église de Saint-Savin, 1845] // Cah. Arch. 1947. Vol. 2. P. 163—177 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 80).

Un graffite slave sur la façade d'une église de Bucovine // RES. 1947. T. 23. P. 89—101 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 7).

Saint-Front de Périgueux et le chevet-martyrium // Orientalia Cristiana Periodica. Roma, 1947. T. 13.: Miscellanea Guillaume de Jerphanion. P. 501—508 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 86).

Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI[e] siècle et sur le symbolisme de l'édifice chrétien // Cah. Arch. 1947. Vol. 2. P. 41—67 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 3).

1948

Les peintures de l'Évangéliaire de Sinope (Bibl. Nat. Suppl. Gr. 1286) reproduites en fac-similé / Introd. de André Grabar. Paris, 1948.

[Images de le Théophanie et de la Majesté du Christ dans les absides antiques et romanes] (изложение выступления на заседании 3 марта 1943 г.) // BAF (1943—1944). 1948. P. 40.

[L'iconographie chrétienne du II[e] au VI[e] siècle] (изложение выступления на заседании 21 апреля 1943 г.) // Ibid. P. 79—81.

[Les constructions de Constantin au Golgotha et aux Saints-Apôtres] (изложение выступления на заседании 26 мая 1943 г.) // Ibid. P. 101—102.

[Mosaïques et fresques carolingiennes] (изложение выступлений на заседаниях 31 мая и 28 июня 1943 г.) // Ibid. P. 285—302.

Le monuments de Tsarichin Grad et Justiniana Prima // Cah. Arch. 1948. Vol. 3. P. 49—63.

Note sommaire sur les travaux français dans le domaine de la byzantinologie pendant les années 1939—45 // BS. 1947—1948. T. 9. P. 126—132.

1949

Christian Architecture, East and West: From the Martyrium to the Church // Archaeology. New York, 1949. T. 2. N 2. P. 95—104.

Fresques d'Aoste et l'étude des peintures romanes // Critica d'arte. Firenze, 1949. T. 8. P. 261—273 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 83).

Observations sur les fresques de Saint-Savin (в соавт. с P. Dechamps, M. Thibout) // Cah. Arch. 1949. Vol. 4. P. 135—147 (А. Н. Грабару принадлежит раздел «Distribution des sujets sur la voute». P. 144—147).

Рец. на кн.: *Denis N. M., Boulet R.* Romée ou le pèlerin moderne à Rome. Paris, 1948 // Cah. Arch. 1949. T. 4. P. 162.

Рец. на кн.: *Masai F.* Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise. Bruxelles; Anvers, 1947 // Ibid. P. 156—161.

Рец. на кн.: Nefs et Clochers: Collection publié par les Édition du Cerf. Paris // Ibid. P. 161—162.

Рец. на кн.: *L'Orange H.-P.* (unter Mitarbeit von A. von Gerkan). Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens. Berlin, 1939 // Ibid. P. 153—156.

1950

Les fresques de Castelseprio // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1950. Vol. 37 (année 92). P. 107—114 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 74; *Грабар*, 1983. С. 12—17, на болг. яз.).

Quelques reliquaires de saint Démétrios et le Martyrium du Saint à Salonique // DOP. 1950. Vol. 5. P. 1—28 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 34; *Грабар*, 1982. С. 132—153, на болг. яз.).

1951

La basilique chrétienne et les thèmes de l'architecture sacrale dans l'Antiquité // Kunstchronik. München, 1951. 4. Jahrgang. P. 98—102.

Image biblique d'Apamée et fresques de la synagogue de Doura // Cah. Arch. 1951. Vol. 5. P. 9—14 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 60; No graven images: Studies in Art and the Hebrew Bible / Ed.J.Gutmann. New York, 1971. P. 114—119; *Грабар*, 1983. С. 132—153, на болг. яз.).

Influences musulmanes sur la décoration des manuscrits slaves balkaniques // RES. 1951. T. 27: Mélanges André Mazon. P. 124—135 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 55).

Un medaillon en or provenant de Mersine en Cilicie // DOP. 1951. Vol. 6. P. 27—49 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 18; *Грабар*, 1983. С. 68—72, на болг. яз.).

La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge // Actes du VI[e] Congrès International d'Études byzantines (Paris, 1948). Paris, 1951. Vol. 2. P. 17—143 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 4; *Грабар*, 1982. С. 221—223, на болг. яз.; *Grabar*, 1992. P. 89—121).

Предисл. к кн.: *Ebersolt V.* Constantinople: Recueil d'études d'archéologie et d'histoire. Paris, 1951.

1952

Concordia Saggitaria // Cah. Arch. 1952. Vol. 6. P. 151—162.

Peinture murale: Notes critiques // Ibid. P. 177—191.

Le trône des martyrs // Ibid. P. 31—41 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 26).

Le succès des art orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens // MJdbK. 1952. F. 3. Bd 2

(1951). P. 32—60 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 22; *Грабар*, 1983. С. 38—67, на болг. яз.).

Vsevolod Basanoff. 1897—1951 // Annuaire. Paris, 1951—1952. P. 13—15.

1953

La peinture byzantine. Étude historique et critique. Genève: Skira, 1953.

Изд. на англ. яз.: Byzantine Painting. Historical and Critical Study. Geneva: Skira, 1953.

Byzance // Symbolisme cosmique et monuments religieux: Catalogue de l'exposition. Juillet 1953. Musée Guimet. Paris, 1953. Vol. 1: Texte. P. 65—72; Vol. 2: Illustrations. Pl. 33—38. Cat. 126—140 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 6, в сокращ. виде; *Грабар*, 1983. С. 73—74, на болг. яз.).

Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du Moyen âge // Arte del Primo Millenio. Atti del IIe Convegno per lo studio dell'arte dell Alto Medio Evo tenuto presso l'Università di Pavia nel settembre 1950. Pavia, 1953. P. 312—319 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 56; *Грабар*, 1983. С. 5—11, на болг. яз.).

Orfèvrerie mosane — orfèvrerie byzantine // L'Art Mosan. Journée d'études (Paris, février 1952) / Ed. P. Francastel, préf. L. Febure. Paris, 1953. P. 119—126 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 79).

Gabriel Millet // Byz. 1953. T. 22 (1952). P. 519—525 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 92. См. также под 1955 г.).

1954

Les fresques de Castelseprio et l'Occident // Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern. Actes du III[e] Congrès International pour l'étude du Haut Moyen âge. Septembre 1951. Olten; Lausanne, 1954. P. 85—93 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 76; *Грабар*, 1983. С. 135—141, на болг. яз.).

God and the «Family of Princes» Presided over by the Byzantine Emperor // Harvard Slavic Studies. Cambridge, Mass, 1954. Vol. 2: Essays dedicated to Francis Dvornik. P. 117—123 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 10).

Les mosaïques de Germigny-des-Prés //Cah.Arch. 1954. Vol. 7. P. 171—183 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 77; *Грабар*, 1983. С. 145—157, на болг. яз.).

Notes sur l'iconographie ancienne de la Vierge // Les Cahiers Techniques de l'Art. Strasbourg, 1954. Vol. 3. P. 5—9 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 41, под назв.: Découverte à Rome d'une icône de la Vierge à l'encaustique; *Грабар*, 1983. С. 9—103, на болг. яз.).

Un nouveau reliquaire de Saint Démétrios // DOP. 1954. Vol. 8. P. 305—313 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 35; *Грабар*, 1982. С. 154—159, на болг. яз.).

À propos du nimbe crucifère à Castelseprio // Cah. Arch. 1954. Vol. 7. P. 157—159 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 75; *Грабар*, 1983. С. 142—144, на болг. яз.).

Relief du Landesmuseum de Bonn // BAF (1950—1951). 1954. P. 225—228 (изложение доклада на заседании 19 декабря 1951 г. В расширенном и переработанном виде опубликовано в кн.: *Grabar*, 1968. N 58, под назв.: Un relief du XI[e] siècle à Brauweiler et l'origine des motifs «sassanides» dans l'art du Moyen âge; *Грабар*, 1983. С. 75—84, на болг. яз.).

Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // DOP. 1954. Vol. 8. P. 161—199 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 37; *Грабар*, 1983. С. 104—134, на болг. яз.)

Sculpture à Rome et Byzance jusqu'à 600 aprés J.-C. // Les sculpteurs célèbres. Paris, 1954. P. 130—138 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 87; *Грабар*, 1983. С. 85—97, на болг. яз.).

La «Sedia di San Marco» à Venise // Cah. Arch. 1954. Vol. 7. P. 19—34 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 27).

Trônes épiscopaux des XI[e] et XII[e] siècles en Italie Méridionale // Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Köln, 1954. Bd 16. P. 7—52 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 28).

Рец.на кн.: *Boeckler A.* Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani. Marburg am Lahn; Berlin, 1953 // Kunstchronik. München; Nürnberg, 1954. Bd 7. S. 10—20 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 85, на нем. яз., но под назв. на фр. яз.: Notices sur les portes de bronze en Italie Méridionale).

1955

Les mosaïques byzantines à Thessalonique // Corsi. Ravenna, 21 marzo—3 aprile 1955. Ravenna, 1955. Fasc. 1. P. 34—35

Les mosaïques à Ste-Sophie de Constantinople // Ibid. P. 36—37.

Les mosaïques du monastère de Chora (Kahrie-Djami) à Constantinople // Ibid. P. 38—39.

Portraits oubliés d'empereurs byzantins // Recueil publié à l'occasion du cent-cinquantenaire de la Société nationale des antiquaires de France: 1804—1954. Paris, 1955. P. 229—233 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 17; *Грабар*, 1983. С. 158—160, на болг. яз.).

The Virgin in a Mandorla of Light // Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend / Ed. K. Weitzmann. Princeton, 1955. P. 305—311 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 42).

Gabriel Millet (1867—1953). Nécrologie // Annuaire. 1954—1955. P. 11—20 (см. также под 1953 г.).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art profane d'Italie méridionale; les jeudis: Rayonnement de Byzance au Nord de la Mer Noire] // ACF. 1955. P. 252—260 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1149—1153).

Предисл. к кн.: Catalogue des négatifs de la Collection chrétienne et byzantine fondeé par Gabriel Millet. Paris, 1955. P. VII—VIII.

1956

«L'esthétisme» d'un théologien humaniste byzantin du IX[e] siècle // Mélanges en l'honneur de Moseigneur Michel Andrieu. Strasbourg, 1956. (Revue des sciences religieusese, volume hors série).P. 189—199 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 5; *Грабар*, 1983. C. 161—168, на болг. яз.).

La fresque des Saintes Femmes au Tombeau à Doura // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 9—26 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 40).

Quelques observations sur le décor de l'église de Quartamin // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 83—91 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 53).

Trônes d'éveques en Espagne du Moyen âge // Kunstgeschichtliche Studien fur Hans Kauffmann. Berlin, 1956. S. 1—10 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 29).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art profane en Italie méridionale; les jeudis: L'illustration du Psautier et les debuts du livre illustré] // ACF. 1956. P. 300—308 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1153—1157).

Mosaïques à Ravenne. Рец. на кн.: *Nordstrom C. O.* Ravennastudien: Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna. Uppsala, 1953 // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 243—253.

Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge. Рец. на кн.: *Cecchelli C.* Mater Cristi. Roma, 1946—1954. Vol. 1—4 // Ibid. P. 254—262 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 44).

Histoire des tissus historiés. Рец. на кн.: *Coulin-Weibel A.* Two Thousand Years of Textiles: The Figured Textiles of Europe and the Near East. New York, 1952 // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 261—265 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 90).

Une couronne du début du XIII[e] siècle et les coiffures d'apparat feminines. Рец. на кн.: *Deer J.* Der Kaiserornat Friedrichs II. Berne, 1952 // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 265—273 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 91).

Monuments paléochrétiens. Рец. на книги: a) *Krautheimer R.* Corpus basilicarum christianarum Romae: Le basiliche cristiane antiche di Roma. Sec. IV—IX. Città del Vaticano, s. d. Vol. 1, fasc. 4; b) *Mazzotti M.* La basilica di Sant Apollinare in Classe. Città del Vaticano, 1954 // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 273—275.

Рец. на кн.: *Schramm P. E.* Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Stuttgart, 1954—1956. Bd 1—3 // Journal de Savants. Paris, 1956. Janv.—mars. P. 5—19; Ibid. Avr.—juin. P. 77—92; Ibid. Paris, 1957. Janv.—mars. P. 25—31 (переизд: *Grabar*, 1968. N 8, в виде ст., под назв.: L'archéologie des insignes médiévaux du pouvoir; *Грабар*, 1983. C. 169—194, на болг. яз).

1957

Le Haut Moyen âge: De la fin de l'époque romaine au onzieme siècle (в соавт. с C. Nordenfalk). Genève: Skira, 1957.

Изд. на англ. яз.: Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Century. Geneva: Skira, 1958.

L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologique. Paris, 1957 (изд. 2-е: Paris, 1984).

Le baptistère paléochrétien: Les problèmes que pose l'étude des baptistères paléochrétiens // Actes du V[e] Congrès International d'archéologie chrétienne. Aix-en-Provence, Septembre 1954. Città del Vaticano; Paris, 1957. P. 187—188.

Byzance et Venise: Rapports artistiques // Atti del XVIII Congresso internationale di storia dell'arte (Venezia, 1956). Venezia, 1957. P. 45—55 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 88).

Basiliques et baptistères groupés de part et d'autre de l'atrium // Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku. T. 56—59 (1954—1957): Zbornik radova posvecenih M. Abramiču. T. 1. Split, 1957. P. 224—230 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 38; *Грабар*, 1983. C. 220—225, на болг. яз.).

La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento // JOB. 1957. Bd 6. P. 111—124 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 84).

Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues // Byz. 1957. T. 25—27 (1955—1957). P. 581—590 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 63; *Грабар*, 1983. C. 235—241, на болг. яз.).

Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours // Cah. Arch. 1957. Vol. 9. P. 329—341 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 81).

Le reliquaire byzantin de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle // Karolingische und ottonische Kunst. Werden. Wesen. Wirkung: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archaeologie. Wiesbaden, 1957. Bd 3. S. 282—297 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 33; *Грабар*, 1983. C. 212—219, на болг. яз.).

La soie byzantine de l'éveque Gunther à la cathédrale de Bamberg // MJdbK. 1957. F. 3. Bd 7 (1956). P. 7—26 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 19; *Грабар*, 1983. C. 195—211, на болг. яз.).

Кафедральный собор Св. Александра Невского в Париже // Сборник статей ко дню пятидесятилетия епископского служения Высокопреосвященней-

шего митрополита Владимира. 1907—1957. Париж, 1957 (Церковный вестник. N 2/66). С. 29—33.

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: Les industries d'art, notamment dans l'entourage des princes et sous leur controle; l'évolution de l'iconostase, l'ambon; les jeudis: Les manuscrits illustrés IX[e]—XI[e] siècles] // ACF. 1957. P. 368—376 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1157—1161).

San Lorenzo de Milan. Рец. на кн.: *Calderini A., Chierici G., Cecchelli C.* La basilica di S.Lorenzo Maggiore in Milano. Milano, 1951 // Cah. Arch. 1957. Vol. 9. P. 345—348.

Illustrations del Iliade. Рец.на кн.: *Bianchi Bandinelli R.* Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana). Olten, 1955 // Ibid. P. 349—353.

Peinture de Dugento. Рец.на кн.: *Regghianti C.L.* Pittura del Dugento a Firenze. Firenze, 1955 // Ibid. P. 353—354.

Mosaïques du Baptistère de Florence. Рец. на книги: a) Mosaici del Battistero di Firenze: Le storie di S. Giovanni Batista. Firenze, 1954; b) Mosaici del Battistero di Firenze: Le storie di N. S. Gesu Cristo. Firenze, 1955 // Ibid. P. 353—355.

Art russe du Moyen âge. Рец. на кн.: История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. М., 1953. Т. 1; М., 1954. Т. 2; М., 1955. Т. 3 // Ibid. P. 355—359.

1958

Les Ampoules de Terre Sainte: Monza — Bobbio. Paris, 1958.

La peinture romane du onzième au treizième siècle (в соавт. с C. Nordenfalk). Geneve, Skira, 1958.

Изд. на англ. яз.: Romanesque Painting from the Eleventh to the Thirteenth Century. S. l: Skira, 1958.

Les émaux byzantins du Trésor Saint-Marc de Venise // Cahiers de la céramiques et des arts du feu. Paris, 1958. T. 12. P. 164—176.

L'Imago Clipeata chrétienne // CRAI (1957). Paris, 1958. P. 209—213 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 50).

L'interdiction des images et l'art du palais à Byzance et dans l'Islam ancien // CRAI (1957). Paris, 1958. P. 393—401 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 54; *Грабар*, 1983. С. 228—234, на болг. яз.).

Peinture murale chrétiennes: Antiquité — Byzance — art pré-roman et roman // Cahiers de civilisation médiévale X[e]—XII[e] siècles. Poitiers, 1958. T. 1. P. 9—15 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 73).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'architecture à Constantinople du IV[e] au VII[e] siècle; les jeudis: L'iconographie chrétienne de Terre Sainte avant l'invasion arabe] // ACF. 1958. P. 411—422 (переизд.: Grabar, 1968. N 94. P. 1161—1167).

1959

Grèce: Mosaïques byzantines (в соавт. с C. Nordenfalk). New York, 1959. (Coll. UNESCO de l'art mondial).

Изд. на англ. яз.: Greece: Byzantine Mosaics. New York, 1960.

Изд. на итал. яз: Grecia: Mosaici bizantini. New York, 1959.

Images d'une église chrétienne parmi les peintures musulmanes de la chapelle Palatine à Palerme // Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift fur Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag. Berlin, 1959. S.226—233 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 57).

La Mere Céleste dans l'iconographie carolingienne et romane // BAF (1957). 1959. P. 98—100 [изложение доклада на заседании 12 июня 1957 г.] (переизд.: *Grabar*, 1968. N 48; *Грабар*, 1983. С. 226—227, на болг.яз.).

À propos d'une icône byzantine du XIV[e] siècle au Musée de Sofia (notes sur les sources et les procédés des peintres sous les Paléologues) // Cah. Arch. 1959. Vol. 10. P. 289—304 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 64).

Quelques notes sur les peintures romanes de l'Auvergnes (cathédrale du Puy et grotte de Jonas) // BAF (1957). 1959. P. 162—163 [изложение доклада на заседании 20 ноября 1957 г.] (переизд.: *Grabar*, 1968. N 82).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: La sculpture byzantine, principalement constantinopolitaine; les jeudis: L'art chrétien anterieur à la Paix de l'Église et plus specialement les monuments chrétiens du III[e] siècle] // ACF. 1959. P. 457—464 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1167—1171).

Livres sur les icônes. Обзор и рец. на книги: a) *Talbot Rice D.* Russian Icons. London; New York, 1947; b) *Hackel A.* Les icônes dans l'Église d'Orient. Freiburg in Breisgau; Chevetogne, 1952; c) *Rothemund.* Ikonenkunst: Ein Handbuch. München, 1954; d) *Winkler M.* Festtage. Recklinghausen, 1957; e) *Fabricius U.* Jesus Christus. Recklinghausen, 1957; f) *Čorović-Ljubinković M.* Les icônes d'Ochrid. Belgrad, 1953; g) *Felicetti-Liebenfels W.* Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten;Lausanne, 1956; h) Γ. και Μ. Σοτιρίου. Εἰκονες τῆς μονῆσ Σῖνα. Αθῆναι, 1956. T. 1; Αθῆναι, 1958. T. 2; i) *Ouspensky L., Lossky W.* Der Sinn der Ikonen. Bern; Olten, 1952; j) *Kjellin H.* Ryska Ikoner i Svensk och Norsk Ago. Stockholm, 1956; k) USSR: Early Russian Icons / Pref. I. Grabar. Text V. Lazarev, O. Demus. UNESCO, 1958 // Cah. Arch. 1959. Vol. 10. P. 311—321.

Sainte-Sophie de Kiev. Рец. на кн.: Powstenko O. The Cathedral of St. Sophia in Kiev. New York, 1954 // Ibid. P. 321—323.

1960

Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks: Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'Empire byzantine // DOP. 1960. Vol. 14. P. 121—146 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 20).

Quel est le sens de l'offrande de Justinien et Théodora sur les mosaïques de Saint-Vital? // Felix Ravenna. Ravenna, 1960. Fasc. 30 (81). P. 63—77 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 36).

Recherches sur les sources juives de l'art paléochretien, 1 // Cah. Arch. 1960. Vol. 11. P. 41—71 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 61, *2*).

Les origines de l'icône chrétienne et byzantine (résumé) // Corsi. Ravenna, 27 marzo—8 aprile 1960. 1960. Vol. 7. Fasc. 1. P. 57—59.

Miniatures byzantines du IX[e] au XIV[e] siècle (résumé) // Ibid. P. 59—61.

Émaux byzantins du IX[e] au XIV[e] siècle (résumé) // Ibid. P. 63—65.

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: La sculpture du Haut Moyen âge, IX[e]—XI[e] siècle; les jeudis: L'art chrétien du IV[e] siècle] // ACF (1959—1960). 1960. P. 333—343 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1171—1179).

Deux études sur l'art à Constantinople au V[e] et VI[e] siècles. Рец. на кн.: a) *Deichmann F. W.* Studien zur Architektur Konstantinopels im 5. und 6. Jahrhundert nach Christus. Baden-Baden, 1956; b) The Great Palace of the Byzantine Emperors: Second Report / Ed. D. T. Rice. Edinbourg, 1958 // Cah. Arch. 1960. Vol. 11. P. 263—270.

Iconographie. Рец. на кн.: *Villette J.* La resurrection du Christ dans l'art chrétien du II[e] au VII[e] siècle. Paris, 1957 // Ibid. P. 272—272.

Deux livres sur la peinture du Haut Moyen âge en Occident. Рец. на кн.: a) *Koehler W.* Die karolingischen Miniaturen. Berlin, 1958. Bd 2: Die Hofschule Karls des Grossen; b) *Schrade H.* Vor- und Frühromanische Malerei. Köln, 1958 // Ibid. P. 272—275.

Miniatures latines de Terre Sainte. Рец. на кн.: *Buchthal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem / With Liturgical and Palaeographical Appendices by F. Wormald. Oxford, 1957 // Ibid. P. 275—277.

Zur Geschichte von Spaira, Globus und Reichsapfel. Рец. на кн.: *Schramm P. E.* Sphaira, Globus, Reichsapfel: Wanderung und Wandlung eines Herrschaftzeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Eines Beitrag zum «Nachleben» der Antike. Stuttgart, 1958 // Historische Zeitschrift. München, 1960. Bd 194. S. 336—348 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 9).

1961

Bulgarie. Peintures murales du Moyen âge (в соавт. с К. Миятевым). Paris, 1961 (Coll. UNESCO de l'art mondial).

Изд. на англ. яз.: Bulgaria. Medieval Wall Painting. New York, 1961.

Изд. на нем. яз.: Bulgarien. Wandgemälde des Milttelalters. München, 1961.

Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie // ЗРВИ. 1961. Т. 7. P. 13—22 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 30).

Résumé de cours au Collège de France [La création en iconographie chrétienne] // ACF. 1961. P. 317—323 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1179—1183).

1962

Roumanie: Églises peintes de Moldavie (в соавт. с G. Oprescu). Paris, 1962 (Coll. UNESCO de l'art mondial).

Изд. на англ. яз.: Rumania: Painted Churches of Moldavia. New York, 1962.

Изд. на нем. яз.: Rumänien: Bemalte Kirche in der Moldau. München, 1962.

Le portrait en l'iconographie paléochrétienne // Revue des sciences religieuses. Strasbourg, 1962. T. 36. N 3—4. P. 87—109 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 49; *Грабар*, 1983. С. 242—258, на болг. яз.).

Recherches dur les sources juives de l'art paléochrétien, 2 // Cah. Arch. 1962. Vol. 12. P. 115—152 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 61, *2*).

Un reliquaire provenant d'Isaurie // Cah. Arch. 1961. Vol. 13. P. 49—59 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 31).

Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIV[e] siècles // Cah.Arch. 1962. Vol. 12. P. 351—380 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 65; *Грабар*, 1983. С. 301—321, на болг.яз).

Светское изобразительное искуство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. Л., 1962. Т. 18. С. 233—271 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 25, на фр. яз. под назв.: L'art profane en Russie pré-mongole et le «Dit d'Igor»; *Грабар*, 1983. С. 259—300, на болг. яз.).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: La création en iconographie chrétienne; les jeudis: L'art de l'an mil dans les pays du bassin méditerranéen, principalement l'oeuvre byzantine du X[e] et du XI[e] siècle] // ACF. 1962. P. 355—360 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1184—1188).

Les colonnes historiées de Rome et de Constantinople. Рец. на кн.: *Becatti G.* La colonna coclide istoriata. Roma, 1960 // Cah. Arch. 1962. Vol. 12. P. 383—384.

Le programme iconographique des absides paléochrétiens. Рец. на кн.: *Ihm Chr.* Die Programme der christlichen Apsismalerei: vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960 // Ibid. P. 385—386.

Les miniatures syriennes et arméniennes. Рец. на кн.: a) The Rabbula Gospels: Facsimile edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in

the Medicen-Laurentien Library / Ed. and commented C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi. Olten; Lausanne, 1959; b) *Der Nersessian S.* The Cester Beatty Library: A Catalogue of the Armenian Manuscripts. Dublin, 1958; c) *Дурново Л. А.* Древнеармянская миниатюра.Ереван, 1952; Miniatures arméniennes / Texte et note par L. Dournovo. Préf. S. Der Nersessian. Paris, 1960 / /Ibid. P. 386—392.

Une église paléochrétienne en Palestine. Рец. на кн.: *Delougaz P. , Haines C. R.* A Byzantine Chapel at Khirbat al-Karak. Chicago, 1960 // Ibid. P. 392.

Le Mont-Athos. Рец. на кн.: *Sherrard Ph.* Athos: The Mountain of Silence. London, 1960 // Ibid. P. 392.

Synthronos dans les martyria Byzantins. Рец. на ст.: *Kollwitz J.* [Отчет о раскопках в Ресафа-Сергиополис] // Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im vorderem Orient. Berlin, 1959 // Cah. Arch. 1962. Vol. 12. P. 393.

Symboles du temple. Рец. на кн.: *Avigad N.* Excavations at Bath She'arim, 1954: Sixth Season. Preliminary Report. Jerusalem, 1955 // Ibid. P. 393—394.

Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des latifundia romains [обзор отчетов о реставрационных работах] // Ibid. P. 394—395.

Une Lexique de l'iconographie chrétienne. Рец. на кн.: *Aurenhammer H.* Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien, 1959—1962. Fasc. 1—3 (Alpha und Omega — Blasius) // Cah. Arch. 1962. Vol. 13. P. 289—290.

Nouvelles découvertes de Synagogues antiques en Palestine et à Ostie. Рец. на кн. и на ст.: *Rabinowitz L. M.* Found for the Exploration of Ancient Synagogue. Jerusalem, 1960. Bull. 3; *Scarciapino F.* La sinagoga di Ostia // Bolletino d'arte. 1961. N 4. Oct.-dic. P. 326—337 // Cah. Arch. 1962. Vol. 13. P. 290—292.

Iconographie de la Vierge. Рец. на кн.: *Wellen G. A.* Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung uber das Gottesmutterbild in Frühchristlicher Zeit. Utrecht, 1960 // Ibid. P. 292—293.

Deux manchettes émaillées byzantines. Рец. на ст.: Πελεκανίδης Σ. Τὰ χρυσᾶ βυζαντινὰ κοσμίματα τῆς Θεσσαλονίκις // ΔΧΑΕ. Per. 4. T. 1. Aqhvai, 1959 // Cah. Arch. 1962. Vol. 13. P. 292—296 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 24).

Pénétration byzantine en Islande et en Scandinavie. Рец. на кн.: *Jonsdottir S.* An 11th Century Byzantine Last Judgment in Iceland. Reykjavik, 1959 // Cah. Arch. 1962. Vol. 13. P. 296—301 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 72).

Предисл. к кн.: *Khatchatrian A.* Les baptistères paléochrétiens. Plans, notices et bibliographie. Paris, 1962.

Предисл. к кн.: *Maillard E.* Églises byzantines. Paris, 1962.

1963

Byzance. L'art byzantine du Moyen âge (du VIII[e] au XV[e] siècle). Paris, 1963.

Изд. на англ. яз.: Byzantium. Byzantine art in the Middle Ages. London, 1966.

Изд. на нем. яз.: Byzanz. Die byzantinische Kunst des Mittelalters. Baden-Baden, 1964.

Изд. на итал. яз.: Bisanzio. Milano, 1964.

Изд. на сербск. яз.: 1969.

Sculptures byzantines de Constantinople (IV[e]—X[e] siècle). Paris, 1963.

Les trésors de Venise (в соавт. с M. Muraro). Genève: Skira, 1963. (Изд. 2-е: Genève: Skira, 1985).

Изд. на нем. яз.: Venedig und seine Kunstschätze. Genf: Skira, 1963.

Les sujets bibliques au service de l'iconographie chrétienne // Settimane. T. 10: La Bibbia nell'Alto medioevo. Spoleto, 26 avr.—2 maggio 1962. 1963. P. 387—411 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 39). ([Изложение дискуссии по докладу, в том числе о роли новозаветных апокрифов в иконографии]: Settimane. T. 10. P. 481—487).

Notices sur la vie et les travaux de M. Émile Mâle // CRAI (1962). 1963. P. 329—344 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 93).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art de Byzance sous les Paléologues; les jeudis: L'art de l'an mil dans la péninsule Appenine] // ACF. 1963. P. 355—361 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1188—1193).

Предисл. к кн.: *Thierry N. et M.* Églises rupestres de Cappadoce: Région du Hasan Dagi. Paris, 1963.

1964

Les mosaiques byzantines en Grèce. Paris, UNESCO, 1964.

Изд. на нем. яз.: Byzantinische Mosaiken in Griechenland. 1964.

Изд. на итал. яз.: Mosaici bizantini in Grecia. Milano, 1964.

Deux témoignages archéologiques sur l'autocéphalie d'une église: Prespa et Ochrid // ЗРВИ. 1964. T. 8: Mélanges Georges Ostrogorsky. Part 2. P. 163—168 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 15).

Le message d'art byzantin // L'art byzantin — art européen. 9[e] exposition de Conseil de l'Europe. Catalogue. Athènes. 1964. P. 49—63 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 1; *Grabar*, 1992. P. 11—28).

Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien,3 // Cah. Arch. 1964. Vol. 14. P. 49—57 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 61, *3*).

Un reliquaire provenant de Thrace // Cah. Arch. 1964. Vol. 14. P. 49—57 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 32).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art en Europe orientale à la fin du Moyen âge; les

jeudis: L'art de l'an mil, les monuments d'Espagne] // ACF. 1964. P. 373—379 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1193—1198).

Рец. на кн.: *Elbern V. H.* Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenten Abendland an Rhein und Ruhr. Düsseldorf, 1962. Texband 1; Tafelband // Cah. Arch. 1964. Vol. 14. P. 249—252.

Рец. на кн.: *Kahler H.* Die Stiftermosaiken in der konstantinischen Suedkirche von Aquileia. Köln, 1952 // Ibid. P. 252—253.

Рец. на кн.: *Hoddinott R.F.* Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. London, 1963 // Ibid. P. 254—255.

Рец. на статью: *Ross D. J. A.* A Late Twelfth-Century Artist's Pattern-Sheet // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. London, 1952. Vol. 25. Part 1—2. P. 119—129 // Cah. Arch. 1964. Vol. 14. P. 255.

Рец. на кн.: *Chatzidakis M.* Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institute / Préf. S. Antoniadis. Venise, 1962 // Ibid. P. 255—256.

1965

La peinture byzantine et du Haut Moyen âge (в соавт. с M. Chatzidakis). Paris, 1965.

Изд. на англ. яз.: Byzantine and Early Medieval Painting. London, 1965.

Gli affreschi della chiesa di Sopočani. Milano; Genève, 1965.

Mosaici e affreschi nella Kariye Camii ad Istanbul (в соавт. с T. Velmans). Milano, 1965.

L'essor d'arts inspirés par les Cours princièrs à la fin du premier millenaire: princes musulmans et princes chrétiens (в соавт. с Oleg Grabar) // Settimane. Spoleto, 1965. T. 12: L'Occidente e l'Islam nell'alto Medioevo. Spoleto, 2—8 avrile 1964. P. 845—892 (изложение дискуссии по докладам: Ibid. P. 893—901) (переизд.: *Grabar*, 1968. N 1, в расширенном виде).

L'iconographie du Dimanche principalement à Byzance // Le Dimanche: Semaine liturgique de l'Institut de Saint-Serge (Lex Orandi, 39). Paris, 1965. P. 169—184 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 45).

Image de l'Ascension d'Alexandre en Italie et en Russie // Χαριστήριον εἰς Α. Κ. 'Ορλάνδου. Ἀθῆναι, 1965. T. 1. P. 240—249 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 23).

Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ochrid // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 257—265.

Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX^{e} siècle // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 61—62.

Marie-Alphonce Dain [выступление на заседании 10 июля 1964 г. в связи с кончиной] // CRAI (1964). 1965. P. 234—238.

Henri Grégoire [выступление на заседании 9 октября 1964 г. в связи с кончиной] // CRAI (1964). 1965. P. 288—291.

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art de la fin du Moyen âge en Russie, de la fin du XIV^{e} à la fin du XVII^{e} siècle; les jeudis: L'art de l'an mil, les monuments d'Allemagne] // ACF. 1965. P. 403—415 (переизд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1198—1208).

Images de la dédicace de Sainte-Sophie de Constantinople. Рец. на ст.: *Galavaris G. P.* A Question of Mariolatry on Byzantium // The New Review. 1964. T. 4. Fasc. 4 (17) // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 269—270.

Baptistère de Naples. Рец. на кн.: *Maier J.-L.* Le Baptistère de Naples et ses mosaïques: Étude historique et iconographique. Freiburg, 1964 // Ibid. P. 271.

Deux études sur les mosaïques du VI^{e} siècle. Рец. на ст. и кн.: а) *Максимовић J.* Иконографиja и програм мозаика у Поречу // ЗРВИ. 1964. T. 8: Mélanges Georges Ostrogorsky. Part. 2. P. 247—267; b) *Dinkler E.* Das Apsismosaik von S.Apollinare in Classe. Köln; Opladen, 1964 // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 271—276.

Sculptures byzantines. Рец. на кн.: *Lange R.* Die byzantinische Reliefikone. Recklinghausen, 1964 // Ibid. P. 276—278.

Peintures murales à Chypre. Рец. на кн.: *Stylianou A. and. J.* The Painted Churches of Cyprus. Stourbridge, Worchestershire, 1964 // Ibid. P. 278—280.

Icônes russes. Рец. на кн.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи (Государственная Третьяковская галерея): Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. T. 1, 2 // Ibid. P. 285—290.

1966

Le premier art chrétien (200—395). Paris, 1966.

Изд. на англ. яз.: Beginnings of Christian Art. London,1967.

Изд. на нем. яз.: Die Kunst des Frühen Christentuns. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I. München, 1967.

Изд. на итал. яз.: L'arte paleochristiana (200—395). Milano, 1967.

Изд. на исп. яз.: El primer arte cristiano (200—395). Madrid, 1967.

L'age d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam. Paris, 1966.

Изд. на англ. яз.: Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam. London, 1966.

Изд. на нем. яз.: Die Kunst im Zeitalter Justinians, vom Tode Theodosius I. bis zum Vordringen des Islam. München, 1967.

Изд. на итал. яз.: L'eta d'oro de Justiniano. Milano, 1967.

Изд. на исп. яз.: La etod de oro de Justiniano: Desde la muerte de Teodosio hasta el Islam. Madrid, 1966.

Un calice byzantin aux images des patriarches de Constantinople // ΔΧΑΕ. Пер. 4. Т. 4 (1964—1965). Αθῆναι, 1966: Mélanges G. Sotiriou. P. 45—51 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 16).

Étude sur la tradition arménienne dans l'art médiéval, 1: Apports de l'art parthe et sassanide // Revue des études arméniennes. Paris, 1966. N. s. T. 3: Dédié à Sirarpie Der Nersessian à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire. P. 31—37(переизд.: *Grabar,* 1980. N XIII).

Mainz aur einer römischen Medaille // Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte: Studien fur Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag. Mainz, 1966. S. 19—26 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 12, на фр. яз.. под назв.: Une médaille des Tetrarques et le thème de l'Empire, protecteur des Barbares).

Influences byzantines sur les peintures murales de Civate // Arte in Europa: Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan. Milano, 1966. Vol. 1. P. 279—282.

Des peintures byzantines de 1408 au Musée du Louvre // Mélanges offerts à René Crozet, à l'occasion de son soixante-dixieme anniversaire. Poitiers, 1966. Vol. 2. P. 1355—1358.

Un thème iconographique chrétienne: l'oiseau dans la cage // Cah. Arch. 1966. Vol. 16. P. 9—16.

Несколько заметок об искусстве Феофана Грека // ТОДРЛ. Л., 1966. Т. 22. С. 83—90.

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art copte d'après les monuments des derniers siècles del'Antiquité jusqu'à l'invasion arabe; les jeudis: La sculpture byzantine du XI[e] au XV[e] siècle] // ACF. 1966. P. 407—414 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 94. P. 1208—1214).

Art copte. Рец. на кн.: a) *Beckwith J.* Coptic Sculpture 300—1300. London, 1963; b) Christentum am Nil: Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung «Koptische Kunst». Essen, villa Hügel, 23—25 Juli 1963 / Hrsg. K. Wessel. Recklinghausen, 1964; c) Koptische Kunst. Christentum am Nil: Ausstellungkatalog. Essen, villa Hügel. Essen, 1963; d) Koptische Kunst. Christentum am Nil: Ausstelluhngkatalog. Zürich, Kunsthaus, 1963—1964. Essen, 1963; e) Frühchristliche und koptische Kunst: Ausstellungkatalog, Wien, Österreich, 1964. Wien, 1964; f) L'art copte: Catalogue de l'exposition. Paris, Petit Palais, 1964. Paris, 1964; g) *Wessel K.* Koptische Kunst. Die Spätanticke in Aegypten. Recklinghausen, 1963 // Cah. Arch. 1966. Vol. 16. P. 227—235.

Architecture carolingienne. Рец. на кн.: *Kreusch F.* Beobachtungen an der Westanlage der Klosterkirche zu Korvey: Ein Beitrag zur Frage ihrer Form und Zweckbestimmung. Köln; Graz, 1963 // Ibid. P. 236—237.

Le Trésor de Saint-Marc à Venise. Рец. на кн.: I Tesori di San Marco. Firenze, 1965. Vol. 1: La Pala d'oro // Ibid. P. 237—239.

Предисл. к кн.: *Dufrenne S.* L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge: Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731. Paris, 1966.

Предисл. к кн.: *Sacopoulou M.* Chypre d'aujourd'hui. Paris, 1966.

Предисл. к кн.: Trésor d'art roumain du XV[e] au XVIII[e] siècle. [Catalogue]. Paris, 1966.

1967

À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique // Cah. Arch. 1967. Vol. 17. P. 59—82.

L'art byzantin au XI[e] siècle [по поводу XIII Международного конгресса византинистов в Оксфорде, 1966] // Cah. Arch. 1967. Vol. 17. P. 257—268.

Art du XIII[e] siècle: Problèmes et méthodes d'investigation // L'art byzantin du XIII[e] siècle: Symposium de Sopočani. 1965. Belgrad, 1967. P. 1—9.

Byzantine Architecture and Art // The Cambridge Medieval History / Ed. J. M. Hussey. Cambridge, 1967. Vol. 4: The Byzantine Empire. Part 2: Government, Church and Civilization. P. 307—354.

L'iconographie de la Parousie // Noël, Epiphanie, retour du Christ: Semaine liturgique de l'Institut de Saint-Serge. Paris, 1967 (Lex Orandi, 40) P. 109—137 (переизд.: *Grabar,* 1968. N 46).

Rapport sur les travaux de l'École française d'Athènes en 1966—1967 // CRAI (1967). 1967. P. 370—372.

Armen Khatchatrian [некролог, без подписи] // Cah. Arch. 1967. Vol. 17. P. 269—270.

Рец. на кн.: *Belting H.* Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus. Wiesbaden, 1962 // Ibid. P. 249—250.

Рец. на кн.: *Naumann R., Belting H.* Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin, 1966 // Ibid. P. 251—254.

Рец. на кн.: *Romanelli P., Nordhagen P. J.* S. Maria Antiqua. S. l.: Libreria dello Stato d'Italia, 1964 // Ibid. P. 254—255.

Рец. на кн.: *Utudjan E.* Les monuments arméniens du IV[e] au XVIII[e] siècle. Paris, 1967 // Revue des études arméniennes. Paris, 1967. N. s. T. 4. P. 487—488.

1968

L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge [сборник избранных статей 1918—1967 гг.]. Paris, 1968. Vol. 1—3 (repr.: Paris, 1996).

L'art du Moyen âge en Europe Orientale. Paris, 1968.

Изд. на нем. яз.: Die mittelalterliche Kunst Osteuropas. Baden-Baden, 1968.

Изд. на итал. яз.: 1969.

Изд. на серб.-хорват. яз.: 1969.

Christian Iconography: A Study of Its Origins. Princeton, 1968.

Baccantische Gelage, Götzen und Apostel // Artis. Konstanz, 1968. N 3. P. 14—18.

Christianisme byzantin et archéologie chrétienne // Problèmes et méthodes d'histoire des religions: Mélanges publiés par la Section des Sciences religieuses à l'occasion du centenaire de l'École pratique des Hautes études. Paris, 1968. P. 195—199.

Deux monuments chrétiens d'Egypte. Le sens d'images frontales chrétiennes: De l'art pharaonique à l'art copte // Synthronon: Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Recueil d'etudes par André Grabar et un groupe de ses disciples. Paris, 1968. P. 1—10.

Les monuments d'arts médievaux de la Bulgarie dans l'histoire des arts de l'Europe Orientale // Felix Ravenna. Ravenna, 1968. Fasc. 46 (97). P. 99—121.

Note [примеч. к ст.: *Øystein Hjort*. L'oiseau dans la cage: exemples médiévaux à Rome] // Cah. Arch. 1968. Vol. 18. P. 108—110.

Le Trésor deNagy-Szent-Miklośet l'hypothèse de son origine bulgare // Corsi: Ravenna, 24 marzo—6 avrile 1968. 1968. P. 73.

La place des monuments paléochrétiens et médiévaux bulgares dans l'histoire des arts de l'Europe Orientale // Corsi: Ravenna, 24 marzo—6 avrile 1968. 1968. P. 175—178.

Peut-on parler de l'acte d'écrire lorsqu'il s'agit d'images? // Cahiers international du symbolisme. Paris, 1968. Vol. 15—16 (1867—1968). P. 15—27.

À propos de la date des fresques de Castelsprio // Cah. Arch. 1968. Vol. 18. P. 108—110.

Quelques observations sur le Trésor de Nagy Szent Miklos // CRAI (1968). 1968. P. 250—261 (переизд.: *Grabar*, 1979. N XVI).

Martyrium ou «vingt ans après». Рец. на ст.: *Ward-Perkins J. B.* Memoria, Martyr's Tomb and Martyr's Church // The Journal of Theological Studies. 1966. T. XVII/1. P. 20—38 // Cah. Arch. 1968. Vol. 18. P. 239—244.

Рец. на кн.: *Dorigo W*. Pittura tarda romana. Milano, 1965 // Ibid. P. 245—247.

Рец. на кн.: *Karpp H*. Die Mosaiken in S.Maria Maggiore zu Rom. Baden-Baden, 1966 // Ibid. P. 248.

Рец. на кн.: *Guldan E.* Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv. Graz; Köln. 1966 // Ibid. P. 248—251.

Рец. на кн.: *Keller H.* Italien und die Welt der Hofischen Gotik. Wiesbaden, 1967 // Ibid. P. 252—253.

Рец. на кн.: *Werckmeister O.-K.* Irisch-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhundert und monastische Spiritualität. Berlin, 1967 // Ibid. P. 254—256.

Рец. на кн.: a) *Brisch K.* Die Fenstergitter und verwandte Ornamente der Hauptmoschee von Cordoba: Eine Untersuchug zur spanisch-islamische Ornamentik. Berlin, 1966; b) *Ewert Chr.* Spanisch-islamische Systeme sich kreuzenden Bogen. Berlin, 1968. Bd 1 // Ibid. P. 256—258.

1969

Les icônes melkites // Icônes melkites: Exposition organisée par le Musée Nicolas Sursock. Juin 1969. Beyrouth, 1969. P. 19—26.

Une nouvelle interprétation de certaines images de la mosaïque de pavement de Qasr el-Lebya (Libye) // CRAI (1969). 1969. P. 264—279 (переизд.: *Grabar*, 1979. N IV).

La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos // Cah. Arch. 1969. Vol. 19. P. 99—125 (переизд.: *Grabar*, 1979. N 12).

Art chrétien en Syrie. Рец. на кн.: *Leroy J.* Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient: Contribution à l'étude de l'iconographie des Églises de langue syriaque. Paris, 1964 // Cah. Arch. 1969. Vol. 19. P. 231—233.

Les illustrations d'un Psautier carolingien. Рец. на кн.: Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. Fol. 23. Würtembergische Landesbibliothek Stuttgart. Stuttgart, 1968. Bd 1: Fac-similé — Lichtdruck; Bd 2: Untersuchungen // Ibid. P. 233—236.

Peintures du Haut Moyen âge en Italie Centrale. Рец. на кн.: *Belting H.* Studien zur beneventanischen Malerei. Wiesbaden, 1968 // Ibid. P. 236—239.

Peintures murales. Рец. на кн.: a) *Demus O.* Romanische Wandmalerei / Aufgenommen von M. Hirmer. München, 1968 ; b) *Mesuret R.* Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI^{e} au XVI^{e} siècle. Paris, 1967; c) *Chierici U.* Il battistero del Duomo di Novara. Novara, 1966 // Ibid. P. 239—243.

Miniatures venitiennes du XIII^{e} siècle. Рец. на кн.: *Bellinetti C.*, *Bettini S.* L'epistolario miniato di Giovanni Gaibana. Vicenza, 1968. Vol. 1, 2 // Ibid. P. 243.

Trebizonde. Рец. на кн.: *Talbot Rice D.* The Church of Hagia Sophia at Trebizond. Edinburgh, 1968 // Ibid. P. 244—246.

Archéologie copte. Рец. на кн.: Kellia 1965: Topographie générale, mensurations et fouilles aux Qouçoûr Isi et aux Qouçoûr el-Abid. Genève, 1987 // Ibid. P. 246.

Предисл. к кн.: *Millet G.* La peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro) / Texte et prés. par T. Velmans. Paris, 1969. Fasc. 4.

1970

L'Anaphore dans l'art de l'Église orthodoxe // Eucharisties d'Orient et d'Occident: Semaine liturgique de l'Institut Saint-Serge. Paris, 1970. (Lex Orandi, 47). P. 265—273.

Les cycles d'images byzantins tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier // Старинар. Београд, 1970. Н. с. Т. 20, ч. 1 (1969): Зборник Ђурђа Бошковића. P. 133—137 (переизд.: *Grabar*, 1980. N VIII).

Deux portails sculptés paléochrétiens d'Egypte et d'Asie Mineurs, et les portails romans // Cah. Arch. 1970. Vol. 20. P. 15—28 (переизд.: *Grabar*, 1979. N IV).

Les manuscrits grecs enluminés provenant d'Italie (IX^e^—XI^e^ siècles) // CRAI (1970). 1970. P. 401—413.

Les quattres fleuves du Paradis et la source de Castalie [доклад на заседании 31 января 1968 г.] // BAF (1968). 1970. P. 45—53.

Рец. на ст.: *Jenkins R. J. H.* A Cross of the Patriarch Michael Cerularius / With art-historian comment of E. Kitzinger (DOP. 1967. Vol. 21. P. 233—249) // Cah. Arch. 1970. Vol. 20. P. 235—236.

Рец. на ст.: a) *Gerstinger H.* Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitätdarstellungen der sogenannten Synthronos und Paternitas Typus // Festschrift W. Sas-Zalosiecky zum 60. Geburtstag. Graz, 1956. S. 79—85; b) *Papadopoulos S.* Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin (Cah. Arch. 1968. Vol. 18. P. 121—136) // Cah. Arch. 1970. Vol. 20. P. 236—237.

Рец. на ст.: *Croquison J.* Un précieux monument d'art byzantin de l'Ancien Trésor de Saint-Pierre: «L'ombelle de Jean VII» // Rivista di archeologia cristiana.Vatican, 1967—1968. Vol. 43: Miscellanea in onore di Enrico Josi, Part 2. P. 49—110 // Cah. Arch. 1970. Vol. 20. P. 237—238.

Предисл. к кн.: *Der Nersessian S.* L'illustration des psautiers grecs du Moyen âge, 2: Londres, Add.19.352. Paris, 1970.

Предисл. к кн.: *Walter Chr.* L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970.

1971

L'Empereur dans l'art byzantin. London: Variorum reprints, 1971 (repr.; изд. 1-е: Paris, 1936).

Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. London: Variorum reprints, 1971 (repr.; изд. 1-е: Paris, 1943—1946).

L'art profane à Byzance // XIV^e^ Congrès International des études byzantines. Bucarest, 6—12 septembre 1971. Bucarest, 1971. Rapports. T. 3. P. 7—32 (см. также под 1974 г.).

La décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide et les débuts des influences islamiques sur l'art byzantin de Grèce // CRAI (1971). 1971. P. 15—44 (переизд.: *Grabar*, 1980. N XI).

Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzes à la Bibliothèque Nationale de Madrid // Cah. Arch. 1971. Vol. 21. P. 191—211.

Opere byzantine // Tesoro di San Marco: Il Tesoro e il Museo / Ed. H. R. Hahnloser. Firenze, 1971. P. 15—97.

Pseudo-Codinos et les cérémonies de la cour byzantine au XIV^e^ siècle // Art et société à Byzance sous les Paléologues: Actes du Colloque organisé par l'Association Internationale d'études byzantines à Venise en septembre1968. Venise, 1971. P. 193—221 (переизд.: *Grabar*, 1979. N VII).

Le rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien // La Persia nel Medioevo: Atti del Convegno internazionale, Roma, 31 marzo—5 aprile 1970. Roma, 1971. (Accademia Nazionale dei Lincei, 169). P. 679—707 (переизд.: *Grabar*, 1980. N XII).

La sculpture byzantine au Moyen âge: Introduction à une étude en cours // CRAI (1971). 1971. P. 741—758.

La verrerie d'art byzantine au Moyen âge // Mon. Piot. 1971. T. 57. P. 89—127 (переизд.: *Grabar*, 1979. N 15).

Рец. на кн.: *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago; London, 1970 // Cah. Arch. 1971. Vol. 21. P. 229.

Рец. на кн.: *Nordenfalk C.* Die spätantiken Zierbuchstaben. Stockholm, 1970. Bd. 1, 2 // Ibid. P. 229—230.

Рец. на кн.: *Galavaris G.* The Illustrations of the Liturgical Homelies of Gregory Nazeanzenus. Princeton, 1969 // Ibid. P. 230—232.

Предисл. к кн.: *Khatchatrian A.* L'archtecture arménienne du IV^e^ au VI^e^ siècle. Paris, 1971.

Предисл. к кн.: *Velmans T.* Le Tétraévangile de la Laurentienne: Florence, Laur. VI. 23. Paris, 1971.

1972

Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX^e^—XI^e^ siècles). Paris, 1972.

Un cycle des «capitales» Chrétiennes dans l'art mo;dave du XVI^e^ siècle // Festschrift Otto Demus zum 70. Geburtstag. Wien, 1972. (JÖB. Bd 21). P. 125—130 (переизд.: *Grabar*, 1979. N VI).

Le tiers monde de l'Antiquité à l'école de l'art classique et son rôle dans la formation de l'art du Moyen âge // Revue de l'art. Paris, 1972. T. 18. P. 9—26 (переизд.: *Grabar*, 1979. N I).

Anatole Frolow (1906—1971) // Cah. Arch. 1972. Vol. 22. P. 246.

Art hébraique. Рец. на кн.: No graven images. Studies in Art and the Hebrew Bible / Ed. J. Gut-

mann. New York, 1972 // Cah. Arch. 1972. Vol. 22. P. 240.

Ravenne. Afrique du Nord. Рец. на кн.: a) *Heidenreich R., Johannes H.* Das Grabmal Theodorichs zu Ravenna. Wiesbaden, 1971; b) *Duval N.* Les églises africaines à deux absides à Sbeitla, 1: Les basiiques de Sbeitla à deux sanctuaires opposeés. Paris, 1971 // Ibid. P. 240—241.

Byzance. Рец. на кн.: a) *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire (312—1453): Sources ant Documents. Englewood Cliffs (New Jersey), 1972; b) *Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. Pennsylvania University Park; London, 1971; c) Alte Kirchen und Klöster Griechenlands: Ein Begleiter zu den byzantinischen Stätten / Hrsg., übersetzt E. Malas. Schlauberg; Köln, 1972; d) *Chatzidakis M.* Studies in Byzantine Art and Archeology. London: Variorum Reprints, 1972; e) *Максимовић J.* Српска средњовековна скулптура. Нови Сад, 1971 // Ibid. P. 241—245.

Rotondes médiévales de Hongrie. Рец. на кн.: *Gervers-Molnar V.* A Kozepkori Magyarorszag Rotundai. Budapest, 1972 // Ibid. P. 246.

1973

Deux images tirées de la Vie de saint Pachôme // Revue d'Egyptologie. Paris, 1973. T. 24 (1972): Mélanges dédiées à Michel Malinin. P. 72—79 (переизд.: *Grabar,* 1979. N XIV).

Essai sur les art des Lombards en Italie du Sud (résumé) // BAF (1971). 1973. P. 326—327 (см. также под 1974 г.).

Предисл. к кн.: *Bréhier L.* La sculpture et les arts mineurs byzantins. London: Variorum Reprints, 1973.

1974

Amulettes byzantines du Moyen âge // Mélanges d'histoire des Religions offerts à Henri-Charles Puech. Paris, 1974. P. 531—541 (переизд.: *Grabar,* 1979. N 13a).

L'art profane à Byzance // Actes du XIVe Congrès International des études byzantines. Bucarest, 6—12 septembre 1971. Bucarest, 1971. P. 317—347 (см. тот же текст под 1971 г.; переизд.: *Grabar,* 1979. N 5).

Un broc byzantin de Beaulieu dans la Corrèze // Études de civilization médiévale (IXe—XIe siècles): Mélanges offerts à Edmond-René Labande. Poitiers [1975]. P. 363—366 переизд.: *Grabar,* 1980. N 9).

Essai sur l'art des Lombards en Italie // La civiltà dei Longobardi in Europa. Atti del convegno internazionale. Roma-Friuli, 1971. Roma, 1974. (Accademia Nazionale dei Lincei, 189). P. 25—44 (см. также под 1973 г.; переизд.: *Grabar,* 1980. N II).

L'Hodigitria et l'Eléousa // ЗЛУ. 1974. T. 10. P. 3—14 (переизд.: *Grabar,* 1979. N 8).

Nota [развернутое послесловие к статье: *Leroy J.* Notes codicologiques sur le Vat. gr. 699] // Cah. Arch. 1974. Vol. 23. P. 78—79.

Recherches sur les sculptures de l'hypogée des Dunes à Poitiers et de la crypte Saint-Paul de Jouarre // Journal des Savants. Janvier—mars 1974. Paris, 1974. P. 3—43 (переизд.: *Grabar,* 1980. N I).

Рец. на кн.: *Buschhausen H.* Die spätromischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquare. Wien, 1971. Teil 1: Katalog // Cah. Arch. 1974. Vol. 23. P. 200.

Рец. на кн.: *Forsight I. H.* The Thron of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France. Princeton, 1972 // Ibid. P. 200—202.

Рец. на кн.: *Kühnel E.* Die islamischen Elfenbeinsculpturen. VIII.—XIII. Jahrhunderts. Berlin, 1971 // Ibid. P. 202—203.

Рец. на кн.: *Der Nersessian S.* Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1973 // Revue des études armeniennes. N. s. T. 10. Paris, 1973—1974. P. 361—362.

Предисл. к кн.: *Dufour Bozzo C.* Il «Sacro Volto» di Genova. Roma, 1974.

Предисл. к кн.: *Millet G.* L'école grecque dans l'architecture byzantine. London: Variorum Reprints, 1974.

1975

Les revêtments en or et en argent des icônes byzantines du Moyen âge. Venise, 1975.

The Artistic Climate in Byzantium During the Paleologan Period // The Kariye Djami / Ed. P. Underwood. Princeton, 1975. Vol. 4: Studies in the Art of the Kariye Djami ant Its Intellectual Background. P. 1—16.

L'image de Dan, fils de Jacob sur une amulette médiévale // RHR. 1975. T.188. P. 113—116 (переизд.: *Grabar,* 1979. N 13b).

Les images de la Vierge de Tendresse: Type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Dečani) // Зограф. 1975. T. 6. P. 25—30 (переизд.: *Grabar,* 1979. N 9).

Les monuments paléochrétiens de Salone et les débuts du culte des martyrs // Disputationes Salonitanae, 1970. Split, 1975. P. 69—74 (переизд.: *Grabar,* 1979. N 2).

La porte de bronze byzantine du Mont-Gargan et le «Cycle de l'Ange» // Millénaire monastique du Mont Saint-Michel / Ed. M. Baudot. Paris, 1975. Vol. 3: Culte de saint Michel et pèlerinage au Mont. P. 355—368 (переизд.: *Grabar,* 1980. N VI; репр. всего изд. — Paris, 1993).

Les reliefs des chancels des tribunes de Saint-Marc et leurs modéles byzantins // Arte veneta. Venezia, 1975. T. 29. P. 43—49 (переизд.: *Grabar,* 1980. N VII).

Un reliquaire paléochrétien récemment découvert près de Thessalonique (в соавт. с M. Panayotidi) // Cah. Arch. 1975. Vol. 24. P. 33—48.

La sculpture byzantine en Grèce // Corsi. Ravenna, 9—22 marzo 1975. 1975. P. 225—231.

Рец. на кн.: The Dura-Europos Synagogue / Ed. J. Gutmann. Missala; Montana, 1973 // Cah. Arch. 1975. Vol. 24. P. 193.

Рец. на кн.: *Rosenthal E.* The Illumination of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. lat.3867): A Stylistic and Iconographical Analysis, Zürich, 1972 // Ibid. P. 193—194.

Рец. на кн.: *Weitzmann K.* Ivories and Steatites: Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Washington, 1972. Vol. 3 // Ibid. P. 194.

Рец. на кн.: *Koshi K.* Die Genesisminiaturen in der Wiener «Histoire Universelle» (Cod. 2576). Wien, 1973 // Ibid. P. 194—195.

Рец. на кн.: *Der Nersessian S.* Études byzantines et arméniennes. Louvain, 1973. T. 1: Recueil de textes; T. 2: Illustrations // Ibid. P. 195.

Рец. на кн.: *Grossmann P.* S.Michele in Affricisco zu Ravenna: Baugeschichtliche Untersuchung. Mainz, 1973 // Ibid. P. 196.

Рец. на кн.: The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Protaton, Dionisiou, Koutloumousiou, Xeropotamou, Grigoriou / Ed. S. M. Pelekanidis, P. Christou, Ch. Tsioumi, S. N. Kadas. Athens, 1973. Vol. 1 // Ibid. P. 196—197.

Рец. на кн.: *Grape W.* Grenzprobleme der byzantinischen Malerei. Wien, 1973 // Ibid. P. 197.

Рец. на кн.: Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann / Ed. G. Vikan. Princeton, 1973 // Ibid. P. 198.

Рец. на кн.: *Ettinghausen R.* From Byzantium to Sassanian Iran and the Islamic World: Three Modes of Artistic Influence. Leyden, [1973] // Ibid. P. 198—199.

1976

Sculptures byzantines du Moyen âge (XI^e — XIV^e siècles). Paris, 1976.

Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 143—162 (переизд.: *Grabar,* 1979. N 10).

Рец. на кн.: *Metzger M.* La Haggada enluminée, 1: Étude iconographique et stylistique des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada du XIII^e au XVI^e siècle / Préf. de R. Crozet. Leiden, 1973 // Ibid. P. 163.

Рец. на кн.: *Jansma N. S. M.* Ornements des manuscrits coptes du Monastère Blanc. Groningen, 1973 // Ibid. P. 163.

Рец. на кн.: *Goldschmidt A.* Die Elfenbeinskulpturen aus dem romanischen Zeit XI.—XIII. Jahrhundert. Berlin, 1975. Bd 4 // Ibid. P. 162—163.

Рец. на кн.: *Strube Chr.* Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit. Wiesbaden, 1973 // Ibid. P. 164.

Рец. на кн.: The Synagogue: Studies in Origins, Archeology and Architecture / Ed.J.Gutmann. New York, s. d. // Ibid. P. 164.

1977

La part byzantine dans l'art du Moyen âge en Italie Méridionale // Il Passagio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia Meridionale: Atti del secondo Convegno internationale di studi. Taranto — Mottola, 1973. Tarente, 1977. P. 231—247 (переизд.: *Grabar,* 1980. N V).

Reflets de l'art islamique sur les peintures et les reliefs médiévaux en Italie méridionale (X^e—XIII^e siècles) // Studies in Memory of Gaston Wiet / Ed. M. Rosen-Ayalon. Jerusalem, 1977. P. 161—169 (переизд.: *Grabar,* 1980. N X).

Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge // Cah. Arh. 1977. Vol. 26. P. 169—178 (переизд.: *Grabar,* 1979. N 11).

Рец. на кн. и ст.: a) *Maccarone M., Ferrua A., Romanelli P., Schramm P. E. et al.* La cattedra lignea di S.Pietro in Vaticano. Città del Vaticano, 1971; b) *Weitzmann K.* The Hercules Plaques of Saint Peter's Cathedra // The Art Bulletin. 1973. P. 1—55; c) *Maccarone M.* Nuove ricerche sulla cattedra lignea di S.Pietro in Vaticano. Città del Vaticano, 1975. Vol. 1 // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. P. 182—185.

Рец. на кн.: *Settis-Frugoni C.* Alexandri elevati per griphos ad aerum: Origine, iconographia e fortuna di una tema. Roma, 1973 // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. P. 185—186 (переизд.: Cah. Arch. 1978. Vol. 27. P. 205—206).

Рец. на кн.: *Buschhausen H. und H.* Die Marienkirche in Apollonia in Albanien und Serben im Kampf um die Via Egnatia. Wien, 1976 // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. P. 186—187.

Рец. на кн.: Dumbarton Oaks. Bibliographies Based on Byzantinische Zeitschrift. Ser. 1: Literature on Byzantine Art. 1892—1967 / Ed. J. S. Allen. London, 1973. T. 1 (coll. 1, 2). Part 2 (seria 1) // Ibid. P. 187—188.

Предисл. к кн.: *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977.

1978

Боянската църква / С предисл. И. Дуйчева и новым предисл. А. Грабара. София, 1978 (изд. 1-е: София, 1924).

Une forme essentielle du culte des reliques et ses reflets dans l'iconographie paléochrétienne // Journal

des Savants. Juil.—sept. 1978. Paris, 1978. P. 166—174 (переизд.: *Grabar*, 1980. N IV).

Notes sur les mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique // Byz. 1978. T. 48. P. 64—77.

Observations sur l'arc de triomphe de la Croix dit Arc d'Eginhard et sur d'autres bases de la croix // Cah. Arch. 1978. Vol. 27. P. 61—84 (переизд.: *Grabar*, 1980. N III).

Рец. на кн.: *Flavius Cresconius Corippus*. In laudem Iustini Augusti minoris. Libri IV / Ed. A. Cameron. London, 1976 // Cah. Arch. 1978. Vol. 27. P. 199.

Рец. на кн.: *Weitzmann K., Loerke W., Kitzinger E., Buchthal H.* The Place of Book Illumination in Byzantine Art. Princeton, 1976 // Ibid. P. 199—201.

Рец. на кн.: *Stern H.* Les mosaiques de la Grande Mosquée de Cordove. Un exemple de la collaboration byzantine et arabe au X[e] siècle à Cordoue: Mosaïques et céramique lustrée. Berlin, 1976 // Ibid. P. 201—204.

Рец. на кн.: *Mentre M.* La miniature en Leon y Castillo en alta e da media. Leon, 1976 // Ibid. P. 204—205.

1979

L'art paléochrétien et l'art byzantin: Recueil d'études 1967—1977. London: Variorum reprints, 1979.

Les voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen âge. Paris, 1979.

Изд. на англ. яз.: Christian Iconography: A Study of Its Origins. London, 1980.

Изд. на итал. яз: Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Milano, 1983.

L'illustration du manuscrit du Skylitzes de la Bibliothèque Nationale de Madrid (в соавт. с М. Manoussacas). Venise, 1979.

Les illustrations des Beatus mozarabes et les miniatures orientales chrétiennes et juives // Cah. Arch. 1979. Vol. 28. P. 7—16.

Les images des poètes et des illustrations de leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive // Зограф. 1979. Т. 10: Споменица Светозара Радојчића. P. 13—16.

À propos d'un article de Mme Nicole Thierry paru dans le fascicule de juil.—sept. du Journal des Savants 1978 // Journal des Savants. Paris, 1979. Janv.—mars. P. 61—63.

Les représentations d'icônes sur les murs des églises et les miniatures byzantines // ЗЛУ. 1979. Т. 15. З. 21—29.

Рец. на кн.: *Buchthal H.* The «Musterbuch» of Wolfenbüttel and Its Position in the Art of the Thirteenth Century. Wien, 1979 // Cah. Arch. 1979. Vol. 28. P. 175.

Рец. на кн.: *Щепкина М. В.* Миниатюры Хлудовской Псалтыри / Предисл. И. Дуйчева. М., 1977 // Ibid. P. 175—176.

Рец. на кн.: *Nagatsuka J.* Descente de Croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV[e] siècle. Tokyo, 1979 // Ibid. P. 176—177.

Рец. на кн.: *Wolters W.* (в соавт. с O. Demus, G. Hempel, J. Julier, L. Lozzarini). Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Berlin, 1979 // Ibid. P. 177—178.

Рец. на кн.: *Cutler A.* Transfigurations: Studies on the Dynamism of Byzantine Iconography. Pennsylvania State University Park; London, 1975 // Journal des Savants. Paris, 1979. Janv.—mars.

1980

L'art du Moyen âge en Occident: Influences byzantines et orientales [Сб. статей 1966—1978 гг.]. London, Variorum Reprints, 1980.

Essai sur les plus anciens représentations de la «Ressurection du Christ» // Mon. Piot. Paris, 1980. T. 63. P. 105—141.

La représentation des «peuples» dans les images du Jugement Dernier en Europe Orientale // Byz. 1980. T. 50. P. 186—197.

La Bulgarie médiévale: Arts et Civilisations (à l'occasion du XIII[e] centenaire de l'Etat bulgare) // Le petit journal des Grandes Expositions, 13[e] juin—16[e] aout 1980. Paris, 1980.

Предисл. к кн.: Armenian Architecture. A documented photo-archival collection on microfiche for the Study of Armenian Architecture of Transcaucasia and the Near- and Middle-East, from the Medieval Period onwards: Introductory Guide / Ed. V. L. Parsegian. Zug, 1980.

1981

Sur plusieurs images insolites du Christ dans le Psautier Chludov // ΔΧΑΕ. Пер. 4. Т. 4: Στὴ μνημή του Α. Ξυγγόπουλος (1891—1979). 1981. P. 11—16.

Le thème du «gisant» dans l'art byzantin // Cah. Arch. 1980—1981. Vol. 29. P. 143—156.

Заметка о методе оживления традиций иконописи в русской живописи XV—XVI веков // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 289—294.

Рец. на кн.: *L'Orange H.-P., Torp H.* Il «Tempietto lombardo di Cividale». Roma, 1977. T. 1; Roma, 1978. T. 2; Roma, 1979. T. 3 // Cah. Arch. 1980—1981. Vol. 29. P. 183—185.

Рец. на кн.: *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo: Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII[e] siècle. Bruxelles, 1975 // Ibid. P. 185—186.

Рец. на кн.: *Malmquist T.* Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria: Agioi Anargyroi and Agios Nicolaos tou Kasnitzi. Uppsala, 1979 // Ibid. P. 186—187.

Рец. на кн.: *Messina A.* Le chiese rupestri del Siracuseno. Palermo, 1979 // Ibid. P. 187—188.

Рец. на кн.: *Cuneo P.* L'architettura della scuola regionale di Ani nell'Armenia medievale. Roma, 1977 // Ibid. P. 188.

1982

Избрани съчинения / Сост. И. Дуйчев, Т. Вельманс, пер. Н. Тодорова, с предисл. А. Стойкова. София, 1982. Т. 1 [избр. статьи из сб.: *Grabar*, 1968).

L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du Haut Moyen âge // Cah. Arch. 1982. Vol. 30. P. 5—24.

Récit, Panégirique, Acte liturgique: les trois interprétations possible d'un même sujet dans l'iconographie byzantine // Rayonnement grec: Hommages à Charle Delvoye. Bruxelles, 1982. P. 431—436.

Рец. на кн.: *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian Library / Red. O. Demus. Stuttgart, 1977. Bd 1; 1978. Bd 2 // Cah. Arch. 1982. Vol. 30. P. 184—186.

Предисл. к кн.: *Chatzidakis-Bakaras Th.* Les peintures murales de Hosios Lukas: Les chapelles occidentales. Athènes, 1982.

Предисл. к кн.: *Swiechowski Z., Rizzi A.* (в соавт. с R. Hamann — Mac Lean). Romanische Reliefs von venezianischen Fassaden. Wiesbaden, 1982.

1983

Избрани съчинения / Сост. И. Дуйчев, Т. Вельманс, пер. с фр. яз. И. Атанасова. София. 1983. Т. 2 [избр. статьи гл. обр. из сб.: *Grabar*, 1968].

Quelques observations sur une mosaïque de pavement perdue // Mosaïque: Recueil d'hommage à Henri Stern. Paris, 1983. P. 189—194.

1984

L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique: Deuxieme édition, revue et augmentée. Paris, 1984 (пересмотр. и расшир. изд. книги 1957 г.).

L'asymetrie des relations de Byzance et de l'Occident dans le domaine des arts au Moyen âge // Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters / Hrsg. I. Hutter. Wien, 1984. S. 9—24.

Предисл. к кн.: *Cutler A.* The Aristocratic Psalters in Byzantium. Paris, 1984.

1985

Les mosaïques de Saint-Marc de Venise: À propos de l'ouvrage d'Otto Demus // Cah. Arch. 1985. Vol. 33. P. 179—181.

Несколько слов воспоминаний о Якове Ивановиче Смирнове // Художественные памятники и проблемы культуры Востока: Сб.статей. Л., 1985. С. 7—8.

Рец. на кн.: Хрушкова Л. Г. Скульптура раннесредневековой Абхазии. Тбилиси, 1980 // Cah. Arch. 1985. Vol. 33. P. 182—183.

1986

Автобиографичен очерк / С коммент. и статьей Э. Бакаловой // Изкуство. София, 1986. N 7. С. 26—28.

Les formes les plus originales des églises anciennes de l'Arménie et l'art de la Basse Antiquité // Armenian Studies in memoriam Haig Berberian. Lisboa: Galouste Gulbekian Foundation, 1986. P. 271—277.

1987

Notes et reflections sur l'art chrétien de la Basse Antiquité et du Moyen âge // Cah. Arch. 1987. Vol. 35. P. 5—7.

Une reflexion d'Eschyle sur l'art de son temps, et l'évolution de l'art byzantin // DOP. 1987. Vol. 41: Studies on Art and Archaeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday. P. 239—242.

1990

Dieu et les hommes: un thème de l'iconographie chrétienne. Esquisse d'un programme d'études pour l'Antiquité et le Haut Moyen âge // Cah. Arch. 1990. Vol. 38. P. 5—6.

Les mosaïques de Kiev // La bibliothèque imaginaire du Collège de France: Trente-cinq professeurs du Collège de France parlent des livres qui ont fait d'eux ce qu'ils sont. Paris: Le Monde, 1990. P. 115—116 (переизд.: см. наст. изд., на рус. яз. под названием: Мозаики Киева).

1992

Les origines de l'esthétique médiévale / Préf. G. Dagron. Paris, 1992 [сборник избранных статей].

1996

Трьохсвятительска церква в Київі // Архитектурна спадщина України: Питання історіографії та джерелознавства української архитектури / Под ред. В. Тимофієнко. Київ, 1996. Том 3, частина 2. С. 9—17 (текст лекции, прочитанной в Киеве в 1917 г., предоставлен для публикации О. А. Грабаром; примечания Н. Г. Логвин).

1999

Эскиз автобиографии // См. наст. изд.

ВКЛАД АНДРЕЯ ГРАБАРА В РАЗВИТИЕ МЕТОДОЛОГИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Элка Бакалова (*София*)

В истории европейского искусствознания направление, посвященное византийскому искусству, — одно из самых молодых. Прошло не более столетия с тех пор, как византийское искусство было включено в сферу собственно искусствоведческих исследований. А. Грабар — несомненно один из создателей искусствоведческой медиевистики. Он был связан с лучшими и самыми передовыми для начала XX в. традициями русской византинистики, которой как воспитанник Санкт-Петербургского университета обязан своим формированием, но, проведя большую часть своей жизни во Франции, считал Н. П. Кондакова и Г. Милле, авторов грандиозных иконографических справочников-компендиумов, а также Д. В. Айналова своими «техническими» учителями.[1]

В 30-е годы XX столетия именно А. Грабар решительно усовершенствовал метод иконографического исследования. Прежде всего он преодолел разрыв между развитием отдельно взятой иконографической формулы и ее исторического контекста, а также «географический детерминизм», характерный для школы Г. Милле.[2] А. Грабар начал рассматривать иконографические особенности памятников византийского искусства в целостной системе идейно-политических и религиозных связей, в историко-культурном контексте эпохи, делая акцент прежде всего на идеологических функциях искусства.

Переломным в этом отношении и подлинно новаторским является его труд «Император в византийском искусстве» (1936 г.),[3] который чрезвычайно был актуален не только для искусствознания, но и для исторической науки того времени. Следует вспомнить, что еще на Международном конгрессе историков в Осло в 1928 г. специальное внимание было уделено иконографии портрета и, шире, — царской иконографии. Формируется даже международная иконографическая комиссия по изучению портрета. В 1930 г. вышел из печати незаконченный труд С. Лампроса о портретах византийских императоров,[4] Н. Йорга издает портреты румынских государей, а параллельно с этим С. Радойчич работает над своим исследованием «Портреты сербских властителей в средние века» (1934 г.).[5] Но только в капитальном труде А. Грабара императорское искусство Византийской империи — и прежде всего императорский портрет — последовательно рассматривается не только как результат развития унаследованных от искусства Рима и эллинистических государств Востока тем, но прежде всего как отражение политической идеологии данной эпохи. Оказывается, что лишь при сопоставлении с изобразительным контекстом, а также с религиозными и даже юридическими условиями эпохи и особенностями придворного и богослужебного церемониала портреты императоров раскрывают свою многослойную значимость. В портретах отражаются представления об императорской власти (и о власти вообще), некоторые династические проблемы, аспекты политической ориентации или тенденциозности и особо — структура иерархической системы общества, в котором каждое должностное лицо занимает точно и строго определенное место, и, кроме того, — некоторые конкретные исторические события, по поводу которых создан тот или иной портрет. Очень существен также вывод А. Грабара о том, что иконография религиозного искусства Византии заимствует у императорского искусства не только схемы, но

также и целый ряд основных тем. Кстати, именно этот вывод вызывает сегодня противоречивые оценки (см. ниже).

По масштабам и своему значению для дальнейшего развития не только истории искусства, но и исторической науки в целом, труд А. Грабара «Император в византийском искусстве» может быть сопоставлен лишь с монументальным и схожим по направленности исследованием О. Трейтингера «Восточноримская царская и государственная идеология по ее выражению через придворный церемониал» (1938 г.).[6] Не случайно один из самых выдающихся византинистов наших дней Ж. Дагрон подчеркивает, что в книге А. Грабара, которая вводит новый объект исследования и которая до сих пор не заменена ничем более совершенным, превосходная эрудиция автора ведет к полному, исключительно точному и плодотворному воссозданию истоков и развития Византийской империи.[7] Более того. Все значительные дальнейшие (и близкие к сегодняшнему дню) исследования портрета в византийском искусстве в сущности развивают методологические принципы, заложенные в книге А. Грабара, чаще всего на новом материале. Именно «идеографическая» точка зрения (термин С. Радойчича), рассматривающая императорский портрет как отражение политической идеологии, остается основой сравнительно недавних исследований портрета в искусстве православного мира таких ученых, как Г. Бельтинг, И. Спатаракис, Ф. Кемпфер и др.

Сам Андрей Николаевич Грабар не теряет интереса к дальнейшему исследованию проблемы, сформулированной им как «общество и искусство». Я имею ввиду организованный им накануне XIV Международного конгресса византинистов симпозиум «Искусство и общество в Византии при Палеологах» (1968 г.). В своей работе «Псевдо-Кодин и церемонии византийского двора в XIV веке», опубликованной в материалах этого симпозиума,[8] А. Грабар рассматривает влияние церемонии «Πρόκυψις» на концепцию императорского портрета палеологовского времени и дает блестящий образец интерпретации исторических источников с тем, чтобы выявить, каким выглядел император в глазах своих современников. В других работах этого симпозиума, развивая методологию Грабара, исследователи (В. Джурич, Т. Вельманс[9]) показали особенности портрета в XIV—XV вв.: значительное увеличение количества портретов, обогащение их иконографических схем, расширение круга портретируемых через включение представителей разных социальных групп и т. д. Здесь я специально хотела бы выявить дальнейшее развитие сербскими исследователями принципов, заложенных в творчестве А. Грабара. Они занимались изучением не только портретов царей, но также епископов, монахов и других представителей аристократии или церковной иерархии. За последние 30 лет (со времени Венецианского симпозиума до сего дня) в сербской науке появился целый ряд блестящих исследований того невероятного обилия живописных портретов, которые сохранились в искусстве Сербии и славянской Македонии, а также их историко-идеологического контекста. Эти исследования принадлежат перу выдающихся ученых В. Джурича и Г. Бабич, авторов среднего поколения — Б. Тодича, И. Джорджевича и самых молодых — Б. Цветковича, Др. Войводича и др.[10]

Необходимо отметить, что, параллельно с этим продолжением «грабаровской» линии в исследовании византийской цивилизации после Второй мировой войны, в изучении западноевропейского средневековья наблюдается настоящий «бум» выявления политической и религиозной идеологии королей — меровингской, каролинской, оттоновской и других династий. Это наблюдается начиная с XIII Международного конгресса истории религиозных учений (1955 г.), главная тема которого была «Царь-Бог и священный характер государственности»,[11] и вышедших вскоре после этого книг «Знаки власти и символика государственности» П. Шрамма (1956 г.) и «Два тела короля. Исследования в области средневековой политической теологии» Э. Канторовича (1957 г.)[12] — шедевра, по словам Ж. ле Гоффа,[13] предоставляющего надежный ключ для проникновения в эпоху средневековья.

Дальнейшее развитие А. Грабаром исследовательской методологии связано с совершенствованием структурно-функционального анализа произведений раннехристианского и средневекового искусства при изучении формирования культа святых и реликвий. Не декларируя эксплицитно, в какой-либо формуле, свою методологическую программу, А. Грабар в своем труде «Мартириум» (1943—1946 гг.)[14] дает блестящий пример применения этого метода (наряду с методом типологической клас-

сификации) при исследовании мемориального художественного оформления гробниц. Вряд ли необходимо подчеркивать тот факт, что в искусстве цивилизации, в которой почти каждый аспект жизни людей исполнен сакральным смыслом, этот метод дает особенно плодотворные результаты. Ибо сакральное искусство прежде всего функционально и концептуально, а эстетические его аспекты подчинены регламентам культа и целям передачи идей (т. е. «лансирования мессиджа»). Поэтому он используется и при анализе каролингского, оттоновского и других вариантов искусства западноевропейского средневековья.

Огромное достоинство этого труда прежде всего в том, что в нем впервые при исследовании средневековой архитектуры обособление и развитие различных типов культовых сооружений ставится в прямую зависимость от их предназначения и от развития богослужебного ритуала. А. Грабар не одинок в своих принципах систематизации и интерпретации архитектурных памятников раннехристианской и ранневизантийской эпохи. Как это часто случается в истории науки, схожие по направленности исследовательские поиски наблюдаются у ученых, не имеющих прямой связи между собой. В конце 30-х и начале 40-х годов XX в. параллельно и независимо от А. Грабара в США работает в том же направлении Р. Краутхаймер и примерно в это же время (1942 г.) издает свою знаменитую штудию об иконографии средневековой архитектуры.[15]

Особую ценность для развития истории средневекового искусства имеет другой аспект «Мартириума» А. Грабара: выявление взаимосвязи архитектуры и иконографии. Именно в этой работе А. Грабар отчетливо прослеживает закономерность, являющуюся сегодня отправным пунктом для любого исследователя средневекового искусства: общая концепция и характер представленных в любом культовом сооружении изображений определяется предназначением и функциями этого сооружения. Кроме того, А. Грабар не только исследует функцию и типологию остальных объектов, связанных с почитанием реликвий (мощехранительницы, раки и др.), но специально выявляет специфику изображений, предназначенных для их оформления (образы святых, житийные циклы, сцены переноса мощей). По существу, он формулирует проблематику иконографических программ, которая непрестанно занимает и современных исследователей. Любопытно отметить, что 30 лет спустя после выхода этой книги в предисловии к репринту «Мартириума» в 1971 г. уже более склонный к авторефлексии ученый дает более четкую формулировку для определения своего метода. «Собрать все эти произведения в одном исследовании, — пишет он, — означает довериться одному постулату, который в 1946 г. не был принят всеми эрудитами и который и в наше время все еще принимается не всеми, — а именно: знать, что существует причинно-следственная связь между функцией культового места и собранными в нем изображениями, и видеть в этом путь к интерпретации этих изображений. Этот постулат — в основе «Мартириума», чей метод исследования, как говорят, «функциональный»: историк, очевидно, не сможет изучать отношения между культом и искусством, если не допустит a priori, что культ может формировать архитектуру и иконографию, к которым прибегает...» И далее: «Речь идет не о том, чтобы с помощью функционального метода объяснять индивидуально каждое отдельное произведение, но о том, чтобы интерпретировать целые категории произведений, имеющих одни и те же культовые функции, вследствие чего мы прибегаем к *типологии* (подчеркнуто мною. — *Э. Б.*): одни и те же религиозные функции вызывают одни и те же типы строений или изображений (не смешивая «тип» и «идентичность»).[16]

Не впадая в ненужную модернизацию, не могу не отметить тот факт, что, как при постановке проблем, так и в методах исследования конкретного материала, взгляды А. Грабара оказываются созвучными с самыми передовыми достижениями современной культурологии и семиотики. Исследования о связях изображения и его функции чрезвычайно актуальны; в них используются, как это делал и А. Грабар, интердисциплинарные подходы.

Использование грабаровского наследия идет, можно сказать, по двум направлениям. За последние 20 лет особо развиваются исследования погребальной проблематики и погребального искусства. Достаточно припомнить серьезные исследования, связанные с особенностями захоронения королей и государей на Западе и Востоке.[17] Но не менее настойчиво внимание исследователей сосредоточивается на изучении реликвий в христианском мире. Достаточно припомнить замечательную выставку

в Кельне в 1985 г.,[18] включавшую большую часть ценнейших реликвариев, хранящихся в ризницах и музеях Западной Европы. Среди книг, демонстрирующих этот возрастающий интерес к реликвиям и связанным с ними святым изображениям, упомяну только работы П. Гиари, П. Брауна, капитальный труд Г. Бельтинга «Образ и культ»,[19] а также сравнительно недавно вышедшие сборники статей «Святой образ. Восток и Запад» и «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси».[20] Считаю необходимым подчеркнуть, что в большинстве упомянутых исследований восточная (т. е. византийская, православная) и западная традиция рассматриваются, как и у А. Грабара, параллельно.

Здесь не место искать объяснение интересу к подобным темам, например, в характерных для любого fin de siècle умонастроениях. Моя цель только подчеркнуть, что все эти исследования, вне зависимости от того, цитируются в них или нет работы А. Грабара, в сущности «вышли» из его «Мартириума», а также испытывают влияние и его более поздних работ, посвященных реликвиям и чудотворным иконам. Не является ли, например, известная студия Н. Шевченко «Иконы в богослужении»[21] дальнейшим развитием проблематики, которая заложена в цикле статей А. Грабара, посвященных иконографии Богоматери и ее чудотворным иконам?[22] И не служат ли работы А. Грабара неизменным источником импульсов для целого ряда исследований на тему «литургия и искусство»?

Особое значение в теоретико-методологическом отношении имеет также труд А. Грабара«Византийское иконоборчество. Археологическое досье» (1958 г.).[23] Это серьезнейший опыт (хотя и вызвавший ожесточенные споры и критические замечания) раскрытия связи искусства с религиозными и политическими движениями эпохи, опыт анализа произведений в контексте широчайшего круга исторических источников, подобранных с исключительной скрупулезностью и полнотой.

В этом, как и в целом ряде конкретных и частных исследований, А. Грабар дает разнообразные, разносторонние, подчас шокирующие своей неожиданностью решения основной для его научного творчества проблемы «искусство и общество».

Существует мнение, что А. Грабар не уделял достаточно внимания собственно эстетическим аспектам византийского искусства или что он пренебрегал стилистическим анализом. По существу, он, конечно, использовал метод сравнительного стилистического анализа, особенно для установления датировки и хронологии памятников. Это, например, совершенно очевидно в непревзойденном и до сего дня его труде о религиозной живописи в Болгарии.[24] Вернее было бы сказать, что он формально-стилистическим анализом не увлекался. Тут я вспоминаю слова Г. Зедльмайра — последнего из крупных искусствоведов нашего столетия, попытавшегося усовершенствовать принципы структурного анализа художественных произведений. Лет 30 назад он писал: «...классификация художественных памятников по стилистическим признакам — более или менее беззаботное занятие, в особенности при наличии некоторых зрительных способностей...»[25] Не знаю, разделял ли А. Грабар эту точку зрения, но очевидно одно: главное для него — открыть и по возможности реконструировать систему мышления (формулы, стереотипы) в средневековом обществе. Вот почему во всех случаях, когда он занимается эстетическими аспектами византийского искусства, он также ищет их идеологические корни. Классической работой в этом направлении является его труд «Плотин и источники средневековой эстетики», напечатанный в 1945 г.[26] в первом номере издаваемого им и всем известного журнала «Cahiers archéologiques». Не случайно и сегодня он звучит как откровение для целого ряда специалистов по средневековой культуре неискусствоведов. Тираж этого журнала сразу расходится. А проблема «стиль и идеология» все еще является актуальной в современной медиевистике. Тут я припомню только одну статью под этим заголовком «Стиль и идеология в византийском императорском искусстве» Г. Мегвайра.[27]

Одна из последних книг А. Грабара посвящена формированию христианской иконографии.[28] По существу это исследование проблемы визуальной интерпретации религиозных сюжетов в поздней античности и в средние века, т. е. в произведениях искусства, где каждый элемент имеет «высокую семиотичность» (термин Ю. Лотмана). Без лишнего теоретизирования А. Грабар успешно развивает некоторые, по существу семиотические методы исследования. В книге «Пути формирования христианской иконографии» (1979 г.) он вы-

являет «знаковую ценность» раннехристианского искусства, а также рассматривает механизмы формирования новых иконографических схем. Христианский художник использует существующий «словарь» визуальных элементов и композиционных схем, которые в зависимости от контекста приобретают новое значение. Идея «знаковости» раннехристианского искусства подтверждается при анализе так называемых исторических сцен, т. е. взятых из земной жизни Христа, из Ветхого Завета или сцен из житий святых. Особое место уделено анализу иконографии западноевропейского средневекового искусства, в результате чего А. Грабар приходит к выводу о том, что иконография по существу — это язык, открытый для любых нововведений в зависимости от специфических (чаще всего пропагандных) функций каждого конкретного изображения (как это бывает, например, в миниатюрах оттоновских рукописей или на фасадах готических соборов). Итак, непрерывно совершенствуя и обогащая свою методологию, А. Грабар дает единственную до сих пор целостную панораму формирования христианской иконографии во всем христианском мире.

Заслуги А. Грабара в изучении средневекового искусства практически необозримы — столь грандиозен охват исследованного им материала, столь разнообразны его методы исследования — чаще всего интердисциплинарные. Я остановилась на основных и самых перспективных с точки зрения современного состояния нашей науки. И мне это кажется особенно важным, тем более, что неизбежно бросается в глаза один курьезный парадокс. Чем больше среди византинистов становится людей, занимающихся искусством Византии (особенно в США), — а это можно установить по числу участников в международных конгрессах, — тем менее значительным оказывается их вклад в развитие методологии и инструментариума научных исследований. При этом идеология постмодернизма и его деконструктивистская стратегия требуют обязательного «низвержения идолов» и введения инноваций любой ценой, вне зависимости от их состоятельности, аргументированности и перспективности. Не говоря о бесплодных усилиях так называемой феминистской методологии, достаточно припомнить сравнительно недавно опубликованную книгу Т. Мэтьюза «Столкновение богов»,[29] которая является типичным для атмосферы fin de siècle фанатическим развенчиванием прошлого в истории науки о византийском искусстве. Подобно тому как Христос свергает с трона Юпитера, Т. Мэтьюз «низвергает с пьедестала» поколение своих предшественников, персонифицированное в личностях и идеях Е. Канторовича, А. Альфельди и А. Грабара. В их концепциях об императорском искусстве Византии, об императорской идеологии и параллелизме между небесным и земным владыкой он видит только проекцию ностальгии по утерянным монархиям Габсбургов или русских царей.[29] Но это только одна тенденция в современной науке. Гораздо плодотворнее чаще встречаемое «постмодернистское прочтение» классических трудов А. Грабара. Красноречивое свидетельство этому — сравнительно недавняя статья А.-Дж. Вартон «Перечитывая Мартириум: модернистские и постмодернистские тексты». В ней автор не только подчеркивает актуальность рассматриваемых А. Грабаром проблем, связанных с культом реликвий, но также предполагает свое, современное прочтение классической книги, которое может «спасти ее от негласной канонизации».[30]

Сегодняшний день — момент пересмотра и критической переоценки основных принципов научного исследования. Некоторые виды искусствоведческого дискурса не только «вышли из моды», но и должны просто исчезнуть. В этом основной смысл недавно вышедшей книги Х. Бельтинга «Конец истории искусства».[31] Искусствознание, в том числе и искусствоведческая медиевистика, находится на перекрестке методологических путей и испытывает более сильную, чем когда-либо, потребность в совершенствовании своих instrumenta studiorum. Исследования А. Грабара остаются не только и не столько образцом, но неизменным стимулом, источником импульсов для обновления и совершенствования современного искусствознания.

---

[1] О своих учителях А. Грабар говорит в своем автобиографическом очерке, посланном по моей просьбе специально для болгарского журнала «Изкуство» и впервые напечатанном в нем. См.: Андрей Николаевич Грабар: Автобиографичен очерк // Изкуство. София, 1986. № 7. С. 26—28. Рассказывая о своих ранних

годах в Страсбургском университете, он специально отмечает испытанное им влияние известного медиевиста Марка Блока и эллиниста Поля Пердризе: «Я считаю П. Пердризе, наряду с Яковом Ивановичем Смирновым (в Петрограде) моими главными учителями, и людьми более глубокими и проницательными, чем мои „технические" учителя Айналов и Габриэль Милле».

[2] Примером такого «детерминизма» в классическом труде г. Милле (*Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris, 1914) может служить иконография Богоматери в сцене «Благовещение»: если в данном памятнике она изображена стоящей, значит памятник связан с эллинистическими традициями, если сидит и прядет — с традициями Палестины, если протягивает руку — с Сирией, а если ее рука согнута перед грудью — с чисто византийскими традициями. Критику иконографического метода Кондакова—Милле см. также у В. Н. Лазарева: *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 13—14.

[3] *Grabar A.* L'Empereur dans l'art byzantin: Récherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient. Paris, 1936.

[4] *Lampros S.* Leukoma ton byzantion autokratoron. Atinai, 1930.

[5] *Радојчић С.* Портрети српских владара у средњем веку. Скопье, 1934.

[6] *Treitinger O.* Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniel. Darmstadt, 1956 (repr.).

[7] *Dagron G.* André Grabar: 26 juillet 1896—5 octobre 1990 // ACF. 1990—1991. Paris, 1991. P. 91—92.

[8] *Grabar A.* Pseudo-Kodinos et les cérémonies de la cour byzantine au XIV^e siècle // Art et société à Byzance sous les Paléologues: Actes du Colloque organisé par l'Association International des études byzantines à Venise en septembre 1968. Venise, 1971. P. 195—221.

[9] *Djurić V.* L'art des Paléologues et l'état Serbe: Rôle de la cour et de l'Église serbe dans la première moitié du XIV^e siècle // Art et société à Byzance sous les Paléologues. Venise, 1971; *Velmans T.* Le portrait dans l'art des Paléologues // Ibid. P. 91—149.

[10] См., например: *Ђурић В.* Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле // ЗРВИ. Београд, 1964—1967. Књ. 8₂, 10, 11; *Idem.* Портреты в изображениях рождественских стихир // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура / Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973; *Idem.* Слика и исторја у средњовековној Србји // Глас САНУ. № 338: Оделење историјских наука. Бр. 3. Београд, 1983; *Idem.* Лоза српских владара у Студеници // Зборник у част Војислава Ђурића. Београд, 1992; *Бабић Г.* Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешеве // Милешева у историји српског народа. Београд, 1987; *Babić G.* Les portraits de Dečani representant ensemble Dečanski et Dušan // Дечани и византијска уметност средином XIV века. Београд, 1989; *Кораћ Д.* Канонизација Стефана Дечанског и промена на портретима у Дечанима // Ibid; *Тодић Б.* Грачаница. Београд; Приштина, 1988; *Idem.* Старо Нагоричино. Београд, 1993; *Cvetković B.* The Investiture Relief in Arta, Epiros // ЗРВИ. Београд, 1994. Књ. 33. С. 103—114; *Војводић Д.* Владарски портрети српских деспота // Манастир Ресава: Историја и уметност. Деспотовац, 1995. С. 65—98 и др.

[11] Atti dell'VIII Congresso Internationale di Storia delle religioni. Firenze, 1956.

[12] *Schramm P. E.* Herrschaftszeichen und Staatsymbolik: Beiträge zu ihrer Geschichte vom 3. bis zum 16. Jahrhundert. Stuttgart, 1954—1956. Bd 1—3; *Kantorowicz E.* The King's two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology. Princeton, 1957.

[13] *Le Goff J.* L'imaginaire médiéval. Paris, 1985. P. 342. С конца 1950-х годов и до наших дней эта проблематика остается чрезвычайно актуальной. Среди важнейших трудов см.: *MacCormack S.* Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of Adventus // Historia. 1977. N 21. P. 721—752; *Idem.* Art and Ceremony in Late Aniquity, Berkeley, 1981; *McCormick M.* Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and the Early Medieval West. Cambridge, 1986; Kaiserin Theophanu: Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends / Hrsg. A. von Euw, P. Schreiner. Köln, 1991. Bd 1—2.

[14] *Grabar A.* Martyrium: Récherches sur le culte des reliques et l'srt chrétien antique: 2 vol. Paris, 1946. См. рец. на эту книгу: *Krautheimer R.* Review of André Grabar, Martyrium // Art Bulletin. 1953. N 35. P. 57—61. То же перепеч.: *Krautheimer R.* Studies on Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York, 1969. P. 151, 160.

[15] *Krautheimer R.* Introduction to an «Iconography of Mediaeval architecture» // Journal of Warburg and Courtauld Institute. 1942. T. 5. P. 3—20. Этот параллелизм отмечал и сам А. Грабар в 1971 г. в своем предисловии к репринтному изданию «Мартириума». См.: *Grabar A.* Martyrium. Paris, 1971. P. III.

[16] Op. cit. P. II—III.

[17] См., например: *Erlande-Brandenburg A.* Le roi est mort: Étude sur les funérailles, les sepultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle. Genève, 1975; *Herklotz I.* «Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo, Studi sull'arte sepolcrale in Italia. Roma, 1985; *Поповић Д.* Српски владарски гроб у средњем веку. Београд, 1992.

[18] Ornamenta Ecclesiae: Kunst und Künstler der Romanik: Katalog zur Ausstellung des Schnutgen-Museums in der Jozef-Haubrich Kunsthalle. Köln, 1985.

[19] *Brown P.* Relics and Social Status in the Age of Gregory of Tours: Stenton Lecture 1976. Reading, 1977; *Geary P.* Furta sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages. Princeton, 1978; *Belting H.* Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990. См. также: *Gothier M.-M.* Les routes de la Foi: Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostell. Friburg, 1983.

[20] The Sacred Image: East and West / Ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. Urbana; Chicago, 1995; Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996.

[21] *Ševčenko N. P.* Icons in the Liturgy // DOP. 1991. Vol. 45. P. 45—57.

[22] *Grabar A.* Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: Les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 143—162; *Idem.* Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. См. также: *Grabar A.* L'Hodigitria et l'Eleoussa // ЗЛУ. 1974. Бр. 10. С. 3—14; *Idem.* Les images de la Vierge de Tendresse, type iconographique et thème: à propos de deux icônes de Decani // Зограф. Београд, 1975. Бр. 6. P. 27—30.

[23] *Grabar A.* L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologique. Paris, 1958. В современной науке происходит непрерывная ревизия взглядов на сущность иконоборческого периода, но целый ряд суждений А. Грабара остается неоспоримым. См.: *Speck P.* Anthologia Palat-

ina I,1 und das Apsismosaik der Hagia Sophia // ΠΟΙΚΙΛΑ BYZANTINA. Var. 2. Bonn, 1987. S. 287—329; *Idem.* Bilder und Bilderstreit // Byzanz. Die Macht der Bilder: Katalog sur Ausstellung im Dom-Museum Hildesheim / Hrsg. M. Brandt, A. Effenberger. Hildesheim, 1998 (здесь приведена вся новая литература по вопросу).

[24] *Grabar A.* La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.

[25] *Sedlmayr H.* Das Abenteuer der Kunstgeschichte // Merkur. 1983. N 2. P. 145—157.

[26] *Grabar A.* Plotine et les origines de l'esthétique médiévale // Cah. Arch. 1945. Vol. 1.

[27] *Maguire H.* Style and Ideology in Byzantine Imperial Art // Gesta. New York, 1990. Vol. 28/2. P. 217—231.

[28] *Grabar A.* Christian Iconography: A Study of its Origins: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts. 1961. Princeton, 1968. То же: *Grabar A.* Les voies de la création en iconographie chrétienne. Paris, 1979.

[29] *Mathews Th.* The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art. Princeton; New Jersey, 1993. См. рец. на эту кн.: *Brown P.* [Рецензия] // Art Bulletin. 1995. Sept. Vol. 77. N 3; *Kinney D.* [Рецензия] // Studies in Iconography. 1994. Vol. 16, и др.

[30] *Wharton A.-J.* Rereading Martyrium: The Modernist and Postmodernist Texts // Gesta. 1990. N 29. P. 3—7.

[31] *Belting H.* Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren. München, 1994.

Elka Bakalova (*Sofia*)

ANDRÉ GRABAR'S CONTRIBUTION TO THE METHODOLOGY OF CONTEMPORARY HISTORY OF ART

Summary

The chapter on Byzantine art in the history of art is one of the most recent. Barely a century has passed since its inclusion. No doubt A. Grabar was undoubtedly one of the founders of History of Medieval Art. Grabar, as a graduate of the University in Russia, was connected to the leading traditions of Russian Byzantine studies of the early 20th century. After spending most of his life in France, he saw in N. Kondakov and G. Millet as his «teachers in techniques». It was Grabar who in the 30ties decisively perfected the method of iconographic analysis of his teachers, by applying it to the iconographic peculiarities of the monuments of Byzantine art in the context the complex set of ideological, political and religious relationshpis, against the historical and cultural background, with an emphasis on the ideological functions of art. His work *L'Empereur dans l'art byzantin* (1936), a milestone and introduction of real innovation, is exceptionally topical not only for European history of art of that time, but also for art history in general. The «ideographic» point of view (the term was introduced by S. Radočić), where a portrait was introduced as an reflection of political ideology of the period, remained basic to the approach of a number of researchers of the second half of the 20th century, such as H. Belting, V. Djurić, J. Spartharakis etc. The further development of Grabar's methodology led to an improved structural and functional analysis, as it would be known today. Without speaking of a program of methodology A. Grabar gave a brilliant example of the application of a method im combination with a typology within the study of memorial art, in connection with the cult of saints and relics, in his *Martyrium* (1946). It should be noted that namely this field has become particularly topical over the last two decades, i. e. A. Grabar's observation of the rule that the general concept of the images and the peculiarities in any cult building are determined by the functions of the liturgical ritual have become the starting point for all contemporary studies. His *L'iconoclasme byzantin* (1958), a serious attempt to reveal relationphips and links between art, on the one hand, and religious, political,

social movements and conflicts on the other, is particularly valuable from a theoretical and methodological point of view. Here, and elsewhere, in other concrete studies A. Grabar offered a variety of solutions to the theoretical problem «Art and Society», solutions which even are sometimes seen as shocking. The same problem is also reflected in a manner in the volume *Art et société à Byzance sous les Paléologues* (1971), inspired by A. Grabar.

The problem of the relationship between text and image, a question to which A. Grabar has dedicated many studies, is specific for him. He not only examined the «verbal text—iconic text» co-relation, as J. Lotman notes in the contemporary terminology, but also the mechanism of visualization with differences in genre and structure of verbal texts.

One of A. Grabar's last books was dedicated to the formation of Christian iconography of art (*Les voies de la création en iconographie chrétienne*, 1979) or rahter the problem of the visual interpretation of religious subjects in Antiquity and the Middle Ages. Without an unnecessary theoretical analysis the author developed essentially semiotic research methods. The idea of «sign values» of the imagery of Early Christian art was further confirmed with the analysis of the so called «historical» scenes. The iconographic analysis of West European art, and the problem of arriving at the equivalent between the verbal text and the image have a special place in Grabar's work — Grabar came to the conclusion, that iconography was a language, open to all kinds of changes according to pedagogical or propaganda functions of every concrete image (as is the case of miniatures from the Ottonian manuscripts or the facades of Gothic cathedrals). Thus constantly improving and enriching his methodology, A. Grabar offered essentially the first and unique panorama of the formation of iconography in art within the entire Christian world.

Today, when we are re-examining the basic principles of scientific research, some types of discourse in the field of art history not only became unfashionable, but ceased to be used (cf. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, 1994). The history of art more than ever needs a streamlining of its instrumenta studiorum. A. Grabar's studies, althogh a subject of serious criticism (cf. Th. Mathews) remain a permanent stimulus for for innovation and progress of contemporary history of art.

ANDRÉ GRABAR: L'AMPLEUR DES CONTACTS ET DE L'IMAGINATION

Suzy Dufrenne (*Paris*)

J'ai relativement bien connu le Professeur A. Grabar, surtout entre 1959 (débuts sous sa direction de mes travaux sur Mistra et sur le Psautier d'Utrecht) et 1966 (temps de sa retraite de l'E. P. H. E. et du Collège de France). Je participais à ses séminaires et suivais assidûment ses cours. J'avais la joie de le connaître dans son cadre familial, à Paris et en Normandie, de profiter de l'accueil chaleureux de Madame Grabar et de retrouver parfois ses enfants.

Cet univers français me permettait ainsi d'entrevoir le monde de ses origines (Kiev et Saint-Petersbourg), de ses vingt-quatre premières années si marquantes, comme il le rappellera dans l'émouvante page confiée à la «Bibliothèque imaginaire du Collège de France», parue au moment même de sa mort. Ayant dû renoncer (en raison de sa vue) à une carrière maritime, il se donne à l'histoire de l'art: Nicodime Kondakov, Dimitri Ainalov, Jacques Smirnov, ses maîtres, l'initièrent aux méthodes scientifiques de l'approche de l'histoire de l'art.

Mais l'ampleur de ses connaissances, entrevue dès mes premiers contacts avec la parole et les oeuvres écrites d'A. Grabar dépassait largement celle de ses origines russes et du merveilleux niveau scientifique des savants de l'Empire tsariste. Cette ampleur débordait également la variété des oeuvres bulgares, cataloguées pendant son bref séjour à Sofia (1920—1922), quand — à la demande de B. Filov — il fut engagé au Musée; il sut alors profiter de la haute science de V. Zlatarski et de J. Ivanov: ce travail, toujours essentiel, s'épanouira ultérieurement dans la thèse de doctorat ès-lettres que soutiendra A. Grabar à Paris, en 1928.

Bien au-delà de ces mondes russes et bulgares, aucune oeuvre alors connue n'échappe à sa réflexion, de Constantinople et de l'Asie Mineure aux Balkans, de l'Europe centrale à l'Italie et à l'Espagne, de la Gaule à l'Irlande, de la Syrie à l'Egypte et à l'Afrique du Nord. Quant' au cadre chronologique des recherches abordées, il s'étage de l'art impérial romain à l'époque post-byzantine.

Les lieux et les temps les plus divers de créations artistiques se combinent avec les catégories d'oeuvres elles aussi les plus diverses, de l'architecture et de la sculpture à la peinture monumentale ou manuscrite, de l'art figuratif à l'art ornemental; et les textes byzantins ajoutent leurs témoignages, même si leur interprétation est alors plus délicate que de nos jours, car les publications sceintifiques, dans les domaines théologiques ou liturgiques, sont encore assez rares, mais la pénétration approfondie de la mystique orientale guide avec rigueur la démarche d'A. Grabar.

Ainsi la largeur des connaissances d'A. Grabar assure-t-elle un rayonnement international immédiat, apte à se prolonger bien après nous. Dès 1922, l'installation d'A. Grabar et de sa famille à Strasbourg permet de riches contacts, spécialement ceux de l'amitié avec P. Perdrizet, l'helléniste bien connu; au delà de Strasbourg, le milieu parisien accueille avec chaleur le jeune réfugié, bien vite devenu français. G. Millet encourage son travail de thèse et dès 1937, il reçoit la succession de son Maître à la chaire de Christianisme byzantin et d'archéologie chrétienne, à l'Ecole Pratique des Hautes Études, charge qu'il cumule ultérieurement (de 1946 à 1966) avec celle de professeur «d'Archéologie paléochrétienne et byzantine», au Collège de France.

Dès 1945, il fonde et publie les Cahiers Archéologiques; puis il participe à de nombreux symposia, à Dumbarton Oaks notamment il soutien, dès l'origine, avec Gilson et Ganshof, le Centre d'études médiévales de Poitiers. A partir de 1952 il appelle J. Hubert pour collaborer à la direction des Cahiers Archéologiques. Ses contacts avec les plus grands savants parisiens se multiplient: A. Frolow, L. Grodes, H. Stern se rencontrent chez le Maître qui retrouve aussi chaque année son amie de jeunesse, venant des Etates Unis à Paris, Sirarpie Der Nersessian.

Il n'est guère de grands médiévistes étrangers, de passage à Paris, qui m'eût lors assisté à l'un des séminaires d'André Grabar et qui ne fut accueilli à son domicile de l'avenue Dode de la Brunerie: c'est là que j'ai connu H. Buchthal, O. Demus, V. Elbern, C. Kraeling, C. Nordenfalk, mais aussi H. Belting, Jacqueline Lafontaine-Dosogne, W. Molè, D. Talbot Rice. Et c'est dans ce mêms cadre que j'ai rencontré I. Dujčev qui me marquera tant par sa rigoureuse critique historique, par son amitié, par ces contacts challeureux avec P. Lemerle, le grand rénovateur, en France, de la science historique, dont je suis aussi un peu l'élève.

A côté de ces grands savants internationaux, les élèves d'André Grabar étaient aussi un témoignage de tous ceux qui, dans le monde, étaient — directement ou indirectement — ouverts à l'espace byzantin et qui ultérieurement sont souvent devenus à leur tour des savants dans leur pays d'origine. Aux Français (E. Chatel, M.-M. Gauthier, C. Lamy-Lassalle, C. Metzger, N. Thierry, M. Vieillard-Troiekouroff...) se mêlaient en effet des Allemands (R. Haussherr, I. Hutter, I. Katz, R. Stichel), un Arménien (A. Khatchatrian), une Bulgare (T. Velmans), un Britannique (Ch. Walter), des Grecs (Ch. Bouras, N. Moutsopoulos, C. Scourdeou), une Japonaise (S. Tsuji), des Yougoslaves (V. Korać, P. Milković-Pepek; V. Djurić — hélas maintenant disparu — et G. Babić — elle aussi ravie à ses travaux, à ses amis).

Inutile ici d'insister sur l'abondante bibliographie d'A. Grabar (plus de 300 titres dont 35 livres), mais il faut redire la variété de ces publications: les importants volumes d'avant-guerre (La peinture religieuse en Bulgarie, 1928; L'empereur dans l'art byzantin, 1936); les présentations audacieuses de manuscrits (le Grégoire de Naziance de Milan, 1943; Les peintures de l'Evangéliaire de Sinope, 1948; L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibl. Nat. de Madrid, 1979 — en collaboration avec M. Manoussacas; Les manuscrits eluminés d'Italie, 1970 — qui mériteraient d'être réédités. Par ailleurs beaucoup d'oeuvres de dévotion et de contemplation sont étudiées en dehors même de la pièce maîtresse que sont les volumes du Martyrium: il suffit de citer «La Sainte Face de Laon», en 1930; «Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge», — 1975, sans oublier l'important chapitre sur «L'oreficeria e le altre arti suntuarie bizantini» dans le vol. I de l'ouvrage collectif sous la direction de H. R. Hahnloser, 1971, sur «Il Tesoro di San Marco» (de Venise). Des plus précieux pour la connaissance de l'iconographie du Bas Empire est le petit livre sur «Les Ampoules de Terre Sainte» (1959). Enfin si l'auteur juge comme des études préliminaires les deux volumes (de 1963 et 1976) sur la sculpture byzantine, ce point de départ est essentiel!

Sans qu'il soit nécessaire d'aborder ici la richesse de ces multiples publications d'A. Grabar, il faut sans doute tenter de mieux saisir le mode de pensée qui s'en dégage en sélectionnant quatre titres bien connus, concernant «L'Empereur», le «Martytium», «L'iconoclasme» et les «Voies de la création en iconographie chrétienne»: ce choix semble assez bien dégager la fonction attribuée à l'art à Byzance. L'étude sur L'Empereur, soulignant quelques adjonctions chrétiennes, sensibles, par exemple sur le diptyques consulaire de Probus, imitant un portrait de l'empereur Honorius, où le labarum paraphrase la formule constantinienne («in nomine Christi vincas semper»); de façon analogue sur le diptyque impérial du Musée du Louvre (le «Barberini»), l'Empereur vainqueur, à cheval, est dominé par une image du Christ, figuré à mi-corps, tenant une Croix et bénissant; mais le problème essentiel concerne les rapport des arts chrétiens aux arts impériaux à Byzance: un tableau (p. 195) dégage les contacts entre les cycles impériaux et certains cycles chrétiens (surtout les cycles triomphaux) aux IV^{e} et V^{e} siècle. Plus tard sous les dynasties des Empereurs Macédoniens et Comnènes, les practiciens byzantins puisent à nouveau dans le fond iconographique de l'art du palais. Et le jeune savant insiste sur la forte influence «romaine» sur la civilisation byzantine.

Des considérations quelque peu analogues s'observent dans «Le Martyrium»; commencé en

1942 (cf. l'album publié en 1943), il fut achevé plus tard et publié seulement en 1946. Tentant de mesurer l'importance dans le christianisme, pendant plus d'un millénaire, du culte des reliques, A. Grabar cherche une éventuelle répercussion de ce culte (des corps et des Lieux saints) sur le sort de l'art chrétien; mais il se limite à la Basse Antiquité et au début du Moyen Âge — VII—IX[e] siècle), deux temps opposés avec finesse: richesse du premier temps, appauvrissement dans le second, tant dans le domaine architectural (vol. 1) que dans l'iconographie (vol. II), il faut tenir compte de plus des fortes différences de structures en Orient et en Occident.

L'ample contestation autour des images chrétiennes, à Byzance, qu' enregistre «L'iconoclasme byzantin», un «dossier archéologique», de caractère documentaire, dégage le rôle essentiel que joue, jusqu'à nos jours, l'image dans le christianisme oriental. L'attitude du christianisme en ses débuts, face aux images, puis la crise de l'iconoclasme (entre le VIII[e] et le IX[e] siècle), suivie du triomphe de l' «orthodoxie» attestent la prolongation de la polémique qu'enregistrent tout spécialement les Psautiers à illustration marginale, dont quelques études récentes n'ont guère éclairé la position!

Enfin la longue méditation sur les voies de la création en iconographie chrétienne présente deux volets: un premier qui reprend exactement la version française — d'origine — du texte paru en anglais à Princeton, en 1968, beaucoup plus et beaucoup mieux illustré que le texte français: il s'agit des premiers pas d'une iconographie chrétienne (celle des catacombes, des sarcophages se développant vers 200 (écho tardif sui se retrouve la Via Latina, à Rome; réalité du III[e] siècle à Doura Europos): reprenant l'imagerie romaine, elle tend à exprimer les réalités chrétiennes. A cette partie répondant à l'art paléochrétien, s'oppose le 2nd. volet qui s'occupe du Moyen âge, quand l'image connaît sa plus grande floraison: la partie sur Byzance nous est familière; celle qui présente l'Occident coordonne des faits connus, mais les éclaire par les oppositions avec le monde oriental: comme l'a formulé le pape Grégoire le Grand, dès la fin du VI[e] siècle, l'image est l'écriture des illétrés: ainsi l'art dégage-t-il moins la présence divine, l'indicible, le «suprarationnel», qu'il ne sert à la connaissance: il devient cérébral: et de citer les «Beatus», ce commentaire de l'Apocalypse (rédigé dans l'Espagne du VIII[e], mais illustré plus tardivement); ou bien l'Hortus Deliciarum, ses lectures doctrinales et moralisatrices d'Herrade de Landsberg (ca. 1180); et surtout les mises en parallèle de l'Ancien et du Nouveau Testament (autel de saint Nicolas de Verdun, fresques de Saint-Savin, tympans et chapiteaux romans, vitraux et sculptures gothiques (rayonnant les méditations de Suger, pour Saint-Denis; et si sensibles à Chartres, à Amiens, à Bourges... A. Grabar achève ses remarques sur les «Voies de la Gréation» par l'évocation d'iconographies populaires, perceptibles dans les Psautiers byzantins du IX[e] s. et en Occident dans l'invasion des statues mariales, allant jusqu'à la présentation de «Vierges thaumaturges».

Ces généralités, ces témoignages si divers, où aucune technique n'était négligée, suscitaient chez les auditeurs un besoin de lente maturation. En contrepartie ils exigeaien une rigueur de formation initiale, hélas parfois encore ignorée de ses pseudo-successeurs!

Сюзи Дюфренн (*Париж*)

АНДРЕ ГРАБАР: ПОЛНОТА КОНТАКТОВ И СИЛА ВООБРАЖЕНИЯ

Резюме

Я относительно хорошо знала А. Грабара, особенно начиная с 1959 г., когда стала под его руководством готовить работы об иконографических программах росписей Мистры и об Утрехтской Псалтири, и до 1966 г., когда он ушел на пенсию из Практической школы высших исследований и Коллеж де Франс. Я участвовала в его семинарах и внимательно слушала

курсы лекций. Я имела удовольствие видеть его в семейном кругу, в Париже и в Нормандии, пользоваться теплым приемом его жены и видеть иногда его сыновей.

Профессор Грабар имел широкий круг знакомств, как в его прежней жизни в России, так и в Болгарии, где за время своего краткого пребывания (1920—1922) он сумел сделать так много. Там он работал в музее, там он имел возможность консультироваться с такими крупными учеными, как Василий Златарский и Йордан Иванов, там он подготовил свою докторскую диссертацию, защищенную впоследствии в Париже, в 1928 г.

Не только широта интересов и глубина познаний были присущи мэтру, но и большая организационная активность. Кроме того, некое интернациональное излучение исходило от его личности. После переезда во Францию, в Страсбург, а затем, при поддержке Г. Милле, в Париж, он в 1945 г. основал «Археологические тетради» («Cahiers archéologiques»), а в 1952 г. пригласил Ж. Юбера разделить руководство этим замечательным изданием. Укреплялись его контакты с самыми замечательными парижскими учеными: А. Фроловым, Л. Гродецким, А. Стерном, все они собирались вокруг него, и у него в доме, куда каждый год приезжала из США Сирарпи Дер Нерсесян, принадлежавшая к кругу друзей его молодости. Он поддерживал, со дня основания, Центр средневековых исследований в Пуатье (наряду с Жильсоном и Гансхофом).

Не было ни одного из крупных зарубежных медиевистов, кто бы, будучи в Париже, не посетил хотя бы раз семинар Андре Грабара и кто бы не был принят им в домашней обстановке на авеню Дод де ля Брюнери. Именно там я познакомилась с Г. Бухталем, О. Демусом, В. Эльберном, К. Крелингом, К. Норденфальком, а также с Г. Бельтингом, Ж. Лафонтен-Дозонь, В. Моле, Д. Талбот Райсом. Там встретила я впервые и И. Дуйчева, который оказал на меня заметное воздействие своим жестким историческим критицизмом, во многом сформировавшимся благодаря его дружбе и тесным контактам с П. Лемерлем, великим обновителем исторической науки во Франции, ученицей которого я отчасти тоже была.

У А. Грабара были ученики из многих стран, и они, в свою очередь, становились крупными учеными, развивая византинистику и медиевистику каждый в своей стране. Это ученые Франции (Е. Шатель, М.-М. Готье, К. Лами-Лассаль, К. Мецже, Н. Тьерри, М. Вьейар-Троекурофф...), Германии (Р. Хаусхерр, И. Хуттер, И. Катц, Р. Штихель), Армении (А. Хачатрян), Болгарии (Т. Вельманс), Англии (К. Уолтер), Греции (Х. Бурас, Н. Мутсопулос, К. Скурдеу), Японии (С. Тсуджи), Югославии (В. Корач, П. Милькович-Пепек и безвременно ушедшие В. Джурич и Г. Бабич).

Необычайная широта и глубина проблематики, которой занимался А. Грабар и к чему он призывал своих слушателей, огромная база источников, где среди художественных памятников не был забыт ни один вид искусства, — все это подразумевало довольно медленное становление его учеников как ученых. И эти же его качества как учителя требовали от учеников огромных собственных усилий в первоначальном формировании их личности, их образовании, что, увы, иногда еще не принимается во внимание его псевдо-последователями.

THE CONTRIBUTION OF ANDRÉ GRABAR TO ARCHITECTURAL HISTORY

Charalambos Bouras (*Athens*)

Scholars naturally approach broader objectives in their study of art and architecture from perspectives associated with their own basic education of research and with their cultural background.

André Grabar's formative years up till the age of 26 were spent in his native land and the Balkans. In 1922, when already a mature scholar, he arrived in his second homeland, France, and this may explain, together with his studies alongside N. P. Kondakov, many facets of his thought throughout his life.

Grabar was gifted with an immense memory. He was capable of communicating in many languages, was extremely industrious and even had a talent for painting. When he spoke of archaeologists and art historians he seemed to hesitate to number himself amongst them. He always wished to interpret the things which interested him, and in doing so contributed in an original and decisive way to the history of the visual arts as few have done this century. While developing his ideas, Grabar used to pass easily from art to architecture. This is not difficult to understand since during the period that interested him mostly (Late Antiquity and the Middle Ages) sculpture and painting to a large degree served as complements to architectural monuments. I shall attempt here to concentrate on those works amongst his extensive *ouvrage* that are immediately relevant to architecture and to set out the ideas with which he unterpreted that science and art.

The importance of the new ideas that Grabar brought to the study of architecture can only be appreciated when we consider the period when they were conceived and recorded. His monumental work, *Martyrium*, was written 55 years ago at a time when very few people showed any interest in the latent forces that helped to create Christian art and church architecture. Chiefly responsible for this state of affairs was the hermetical division at the time between theologians and historians of religious worship on the one hand and archaeologists and art historians on the other.

Martyrium is a large and structural work firmly based on a multi-disciplinary approach and a broad acquaintance with the art of Antiquity, Late Antiquity and the Middle Ages. Such an approach allowed interpretation of architecture and iconography since worship of holy relics and holy places in the first centuries after Christ exerted an influence on art.

Having propounded his method, and keeping well clear of the then prevalent approach of Kunstgeschichte, Grabar analyzed the subject's archaeological data in three successive chapters:

In the first, he meticolously studied the simplest arrangement of martyr tombs prior to 312. These are of Cittle artistic interest and all were found during excavations. They consisted of plain architecture types without great pretentious.

In the second chapter, he examined, likewise systematically and in full, the martyria structures of the 4th and 5th century. These represent a large group usually of central plan and were built on top of the graves of martyrs or in holy places in Palestine after the triumph of the Church. Typologically, these buildings imitate earlier mausoleums and heroa.

In the third chapter, Grabar studied the large, well-known martyria built by Constantine the Great with extensive technical and financial resources and burdened with political considera-

tions. These buildings are closely associated with the imperial art of Rome.

In the part of the book where a synthesis is made of this information, Grabar formulated the theory that martyria exerted a decisive influence on the development of Christian church types. The belief in the holiness of relics and places associated with Christ led to their veneration and consequently to the creation of a series of functional elements and spaces already discernable in the humble and insignificant buildings of the first period. Similar functional elements and spaces could be found in large official buildings such as the Roman mausoleum. After the triumph of the Church, the Christian martyrs were honoured in such structures in the same manner as the heroes of old. Finally, the cult of relics was associated with the celebration of the Holy Eucharist in early Christian basilicas. The consolidated form of the martyrium led to the use of domes, to domed basilicas and to a variety of Byzantine church types from the 6th century onwards. In contrast to Western Europe, the martyria were confined to the sanctuary apse, the surrounding ambulatories or subjacent crypts.

After 1950, the ideas presented in *Martyrium* came to be largely adopted by students of these questions. Grabar's method was comprehended and became increasingly familiar to historians of architecture. And when Ward-Perkins gathered together all the various objections to it in the 17th issue of the *Journal of Theological Studies* in 1966, Grabar replied with an important and systematic article in the *Cahiers Archéologiques* of 1968 with the title «*Martyrium*, Vingt ans après». His great ability to synthesize, accompanied as it was by methodical archaeological verification, made his theory of the birth of Christian architecture convincing while the meaning of function (under the positive conjunctures of modern architectural theory) continued to gain ground.

A series of new publications provided André Grabar with the opportunity of returning to the question of the martyria. In the *Cahiers* of 1967, he published a long review of Naumann and Belting's book dealing with one of the most famous martyria in Constantinople, that of Hagia Euphemia just next to the Hippodrome. He also devoted a detailed article to the early Christian monuments of Salona and their relation to the beginnings of the martyr cults. In 1947, furthermore, he published an article on the peculiar case of St Front at Perigueux. Grabar explained that this well-known and large 12th-century church, supposedly an imitation of the church of San Marco or of the Holy Apostles in Constantinople, was in fact built to complement an earlier basilica that was standing at the time of the present church's construction. He interpreted why a new building in Western Europe should adopt a martyrium type next to the original martyrium.

In 1957, Grabar wrote an article addressing the problem of the relatively rare early Christian architectural plan where the baptistery is located along the central axis opposite the entrance to the basilica, the atrium occupying the intervening area. He queried why this should have been so, looking for a specific reason or a lost model. This article is a characteristic example of his method. To formulate his argument he used his extensive knowledge of the monuments in the wider geographical area. The typology of early Christian baptisteries, their relation to martyria and their multifarious architectural problems attracted his interest from early on. This work he presented in regular seminars at the École Pratique des Hautes Études and (as he states in *Martyrium*) he intended to develop the subject fully. Unfortunately, he only managed to publish a summary in the Acts of the 5th International Congress of Christian Archaeology, in 1954. Related to the subject of the typology of baptisteries is a booklet published in Mulhouse in 1981. This interesting text, till then unpublished, had been intended as an introduction to Armen Khatchatrian's book «Les Baptistères Paléochrétiens» (1962).

With great success, Grabar addressed other problems of early Christian architecture in a number of articles: A detail in the doctoral dissertation of Lassus (1944) on the enormous ambos of certain 4th to 6th century Syrian basilicas occasioned an explanation — with the help of various ancient texts — for the utilization of the central aisle of the early Christian basilica. In contrast to the situation today, the larger part of the nave was not intended for congregational use but was regarded as an extension of the sanctuary, being used only for the ceremony of Holy Communion during the Liturgy. Grabar backed up this thesis, widely accepted today, with arguments from many different quarters.

The large facades of Late Antique buildings depicted in the dome mosaics of the Rotunda in Thessaloniki attracted Grabar's attention (*Cahiers* 1967) as did the Jewish sources of early Christian art. The latter subject was developed with originality and erudition in three successive articles in *Cahiers*, the first of which was dedicated to architecture (1960). Research extended to questions of the orientation and approaches of certain basilicas, the unclusion of symbols of the faith on column capitals or lintels (menorahs in synagogues and crosses in churches), interior arrangement in areas used for worship and, finally, decorative motivs used for mosaic floors.

Long before *Martyrium* was published, in an article written in 1922, Grabar revealed a special interest in medieval sepulchral architecture. Perhaps, indeed, these monuments, some with two storeys and others with crypts, inspired his extensive research into the martyria. This article was written in Russian and appeared in the Isvestia of the Bulgarian archaeological institute of 1924. It dealt with the two well-known churches of Bojana and Bachkovo, and underscores the importance of the two-storey structures, their sepulchral character, their association with ancient martyria as well as with monastic ossuaries. Ever since that time, this youthful article of Grabar has been referenced in most of the studies on analogous architectural monuments. For the Bojana church, indeed, Grabar published a monograph (Sofia, 1924).

Symbolism, intimately bound up with the medieval mind-set, occupied Grabar on at least two occasions. In 1947, he published a basic work entitled «*Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de le cathédrale d'Edesse au VI siècle et sur le symbolisme de l'édifice chrétien*». This article has been referred to subsequently in all studies of Byzantine architectural symbolism.

A Syrian hymn, or «sugîthâ», was newly translated into French and published. It refers to a large, no longer extant church in Edessa (present-day Urfa) in Mesopotamia built shortly after Justinian's Hagia Sophia in Constantinople. The hymn is a valuable source for the history of architecture not only because it provides much important information about the building and its decoration but also because it attempts to interpret what the whole structure and its piecemeal parts symbolized. As our Syrian poet states: «the church symbolizes the mystery of the divine essence and the economy of God for our salvation». The unity of the building's three equal facades of the building, the number of windows, of entrances, of supports for the stairways, the shape of the dome with its gold mosaics and many other aspects are interpreted by the poet, each on its own terms, as symbolic of elements of the triune God of the Christian faith.

André Grabar realized this document's unique value and defended himself against the proponents of the modern tendency to regard symbolic interpretations as post factum theological presumptions. To argue his case, he presented examples of nonfunctional architectural solutions which nevertheless satisfactorily served as symbols. In addition, and most importantly, he underscored the Edessa hymn's immediate relationship to theological texts of the Pseudo-Dionysios the Areopagite which from the 6th century on influenced the theology of the East. Grabar also traced similarities between the ideas used by the poet of the «*sugîthâ*» on the cosmic symbolism of the church building with the mature works of St. Maximos the Confessor (7th century). Likewise, he noted the association of the form of the domed church with the description of the form of the universe by Cosmas Indicopleustes in about the same period.

Grabar's second text on symbolism was written six years later. Here he discussed Maximos the Confessor's theory that the church building represents a microcosm of the universe, and explains how domed churches adhere to this theory both in their general shape and in the arrangement of interior wall and dome wall-paintings or mosaics, especially after iconoclasm.

Thus Grabar helped to pry open the previously hermetically sealed subject of Byzantine architecture's theoretical intentions during the years of its acme. His theories were later adopted by many scholars and helped in the correct interpretation of many monuments published since then. One schould also note the exceptional manner in which the first part of the «*sugîthâ*» (the ekphrasis of the cathedral at Edessa) was utilized in order to contribute to an understanding and reconstruction of this now destroyed monument, along with parallels and comparisons of elements drawn from other churches of Asia Minor, Mesopotamia and Syria. This last work is a testimony to Grabar's almost effortless

ability to treat formal and constructional problems of Byzantine architecture.

Other important contributions made by the scholar honoured here involved questions of form and function of Byzantine ecclesiastical furniture with analysis of specific problems but also within the context of a broader scholarly synthesis. To the first group belongs a study of the iconography of the sanctuary doors occasioned by a wooden pair in the National Museum in Belgrade. Another article, on the dedication of icons for the templon of Orthodox churches was occasioned by two masonry iconostases, one at Staro Nagoricino and the other in the White Church at Karan. This same group of studies includes works on the lavish bronze doors of Italian churches: the first in 1954 refers to local imitations of Byzantine works (made in a critique of a book by Albert Boeckler) and the second, twenty years later, deals with the bronze Byzantine doors of the church of Monte-Gargano. These doors, with their Byzantine iconography of the Archangel, were an Italian commission constructed in 1076 in Constantinople and bear Latin inscriptions. This reason alone makes them of exceptional interest.

Sculpture in Byzantium was mostly of a decorative character and is closely associated with architecture. By sculpture we mean marble column capitals, lintels, door-frames, double mullions, sepulchral ornamentation, templon screens, ambos. These are of iconographical interest when they depict symbols, animals, birds or — more rarely — human beings.

André Grabar left us two books on Byzantine sculpture. The first (1963) chiefly involved the sculpture of Constantinople up to the 10th century and the second (1976) medieval sculpture from the 11th to the 14th century. For the first time, we had at hand syntheses that referred to a large number of sculptures but which also systematically associated these sculptures with architecture (the interior and facades of the church) and their function therein. Matters of style and precise dating were of little concern to Grabar as far as sculpture was concerned, in contrast to those involving iconography and function.

The first tome investigates many Constantinopolitan sculptures associated with the city's Romano-Hellenic past such as certain pieces originating from the triumphal arch of Arkadios. The almost complete groups from two churches of the 9th and 10th century, namely Constantine Lips in the capital and Skripou in Boeotia, were studied in some depth. The second book skillfully investigates questions related to the origins of motifs (classical and orientalising) and their development together with the reasons as to why sculpture in Byzantium differs so markedly from that in the medieval West.

In especially important analysis of certain sculptures in the Byzantine Museum of Athens and especially on the church of the Panagia at Hosios Loukas, Grabar showed that there had been an Islamic influence on the decorative sculpture of medieval Greece.

Our honoured scholar also devoted serial articles to architectural problems on the outlying regions of the Byzantine world such as the many «metropolitan churches» in the cities of ancient Russia and the churches of Moldavia with their exterior wall-paintings.

I cannot finish without mentioning André Grabar's great contribution ot the presentation of Byzantine art and architecture to the general public. I remember him in the early 1960's saying, not without a certain self-irony, that «Je travaille pour les éditeurs». Nevertheless, in reality he worked for scholarship since he recognised the social role of great art and tried to make the world acquainted with it through lavish books which editors often asked him to write. When we take into account that many of these books were translated into two languages and when we recognize Grabar's great didactic skill, it is not difficult to appreciate the extent of his contribution in this field.

None of the books directed at the general public was exclusively devoted to architecture. Extended chapters, however, were devoted to it with accompanying detailed plans bearing witness to Grabar's depth of knowledge of the monuments and his great ability to synthesize. These books include: «Le premier art chrétien», «L'âge d'or du Justinien» and «L'art du Moyen Âge en Europe Orientale». The last is a unique synthesis of art and architecture of the Byzantine and post-Byzantine period in the Balkans and Russia.

I shall close with a quote from Manolis Chatzidakis: «The precondition of his acute ability to submerge himself in the meaning of the many hues of the Orthodox theory of art was his Russian origins, profoundly combined with Orthodoxy».

Хараламбос Бурас (*Афины*)

ВКЛАД АНДРЕ ГРАБАРА В ИСТОРИЮ АРХИТЕКТУРЫ

Резюме

История раннехристианской и византийской архитектуры многим обязана А. Грабару, и прежде всего — его глубоким, систематическим изучением взаимосвязи между сооружением и его назначением. Он изучал структурное значение функции храмовой постройки в раннехристианском и, соответственно, в византийском и западноевропейском зодчестве. Как сами идеи Грабара, так и его метод (воплотившиеся в его монументальном труде «Мартириум», впервые опубликованном 50 лет тому назад), получают все более широкий отклик и воздействуют на мысль историков архитектуры. Вопросы функции, равно как и проблемы сочетания раннехристианских базилик с их многочисленными и разнообразными дополнительными структурами, были разработаны им в других научных публикациях.

Аналогичные теоретические проблемы решались А. Грабаром в других публикациях, посвященных отдельным памятникам. Ученый развил также свои идеи относительно декоративного символизма ранневизантийских храмов, основываясь главным образом на текстах того времени. Большое значение имели также исследования, предпринятые уважаемым ученым в области форм и функции отдельных элементов интерьера, как, например, темплон, амвон, бронзовые врата и другие связанные с ними предметы, которые он исследовал в специальных монографических штудиях. В своих работах Грабар изучает связи между архитектурой и скульптурным декором храма, особенно в исследовании о византийской скульптуре.

Велик вклад Грабара в изучение средневековой архитектуры мира византийской периферии, особенно Руси, но также Болгарии и Молдавии, чему он посвятил много своих статей.

Наконец, одной из важнейших заслуг ученого является его умение представить византийское искусство и архитектуру для широкой публики, что он реализовал в своих многочисленных и разнообразных книгах. Мы убеждаемся по этим книгам, что их автор обладал удивительной способностью превращать сложные концепции в простые и ясные, и эта способность играла далеко не последнюю роль в его научных исследованиях.

Закончим словами Манолиса Хадзидакиса: «В основе его необычайно острой способности погружаться в тонкие смысловые оттенки православного искусства лежало его русское происхождение, в глубинном сочетании с православием».

А. Н. ГРАБАР, ЕГО ИЗУЧЕНИЕ СЕРБСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ СЕРБСКОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Бранислав Тодич (*Белград*)

Свою научную деятельность А. Н. Грабар начал с изучения средневекового искусства славянских стран, что, с одной стороны, зависело от биографических обстоятельств, а с другой — определило его жизненный путь. Окончив университет, он в 1920 г. покинул Россию и переселился в Болгарию, где прожил до отъезда во Францию в 1922 г. В университете в Страсбурге он окончательно сформировал свои научные взгляды и методы, свое понимание развития византийского искусства. Развернутую педагогическую деятельность он начал после переселения в Париж, работая в École Pratique des hautes études, а затем в Collège de France, где собрал вокруг себя лучших молодых искусствоведов практически со всего света.

Еще в России, совсем молодым человеком, он стал активно заниматься средневековым искусством, сделав это своим главным интересом в жизни. Еще тогда, в 1918 г., он опубликовал работу, посвященную фрескам Апостольского придела в киевской Св. Софии. Поистине удивительно, сколь много Грабар сделал в Болгарии всего за два-три года: не только весьма хорошо познакомился с памятниками, понял их суть и уяснил наиболее важную проблематику их архитектуры и живописи, но и опубликовал ряд статей, написал книгу о Боянской церкви, а свои знания о болгарском средневековом искусстве собрал и сформулировал в своей первой диссертации «Религиозная живопись в Болгарии» (1928 г.).

Несмотря на то, что и вторая большая книга А. Н. Грабара посвящена средневековому искусству на Балканах («Восточные влияния в балканском искусстве», 1928 г.), он не превратился в исследователя только одной части византийского или, лучше сказать, христианского мира. Напротив, этой своей штудией Грабар включился в самые важные споры того времени о том, где находятся корни византийского искусства, смысл которых прекрасно выразил Йозеф Стржиговски самим названием своей книги: «Восток или Рим».[1] Сосредоточив внимание, подобно Н. Л. Окуневу,[2] на искусстве Балкан, Грабар обратил внимание на болгарскую средневековую керамику, а также на иллюминованные рукописи, одну болгарскую и две сербских, среди которых — Призренское Евангелие тетр XIII в. (было в Национальной библиотеке в Белграде, № 297) и Роман об Александре Македонском, XIV—XV вв. (Национальная библиотека в Софии). Он тщательно описал и изучил обе рукописи и опубликовал все находящиеся в них миниатюры.[3] На примере Призренского Евангелия он показал связь между текстом и иллюстрациями, значение литургической основы для иллюстраций, и, кроме того, обратился к их стилю и особенно к иконографии, приведя много параллелей из широкого круга христианского искусства. Это позволило ему убедиться, что изображения святых и сцен в Призренском Евангелии обнаруживают сильные восточные влияния, и прежде всего коптские. Даже то обстоятельство, что в некоторых случаях миниатюрист отошел от прямого иллюстрирования текста, утвердило его в мысли, что художник учитывал восточную культурную традицию. К такому же выводу Грабар пришел и в связи с сербской «Александрией» из Национальной библиотеки в Софии, выдвинув идею, что рукопись со своими миниатюрами

является копией какого-то более древнего греко-восточного памятника. Значение книги Грабара «Восточные влияния в балканском искусстве» огромно для изучения сербского искусства. Несмотря на некоторую односторонность взглядов автора, которые были в духе тогдашней эпохи и зависели от недостаточной известности памятников XIII—XIV вв., заметки Грабара о сербских миниатюрах и их иконографический анализ сохраняют до сих пор свое бесценное значение. Особенно это относится к Призренскому Евангелию, которое вместе со всеми остальными рукописями сгорело в Белградской национальной библиотеке во время нацистской бомбардировки 6 апреля 1941 г. Грабар был единственным исследователем, который его видел и изучил. Именно благодаря Грабару и его книге этот памятник, столь важный для сербской культуры, оказался зафиксированным, что позволило и впоследствии изучать его в различных аспектах.[4]

В университете в Страсбурге, а затем в Париже, работая в богатых библиотеках, находясь под влиянием Поля Пердризе и Габриэля Милле и вместе с тем не забывая своих русских учителей — Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова, Я. И. Смирнова, А. Н. Грабар не только расширил свои знания, но и начал еще интенсивнее заниматься ранним византийским искусством, исследуя его истоки и создавая новую концепцию его развития. Мировую славу ему стяжала книга «Император в византийском искусстве», опирающаяся на новый метод: с одной стороны, в ней восстанавливается вся цепь иконографического развития императорского портрета, от римской до поздневизантийской эпохи, а с другой — показывается, насколько «типы» и схемы византийского императорского портрета и церемонии цареградского дворца впечатляли других христианских правителей, влияли на их искусство, в том числе и на искусство сакральное. Сербские стенописи, с их, по счастью, хорошо сохранившимися ктиторскими портретами, пусть даже и поздними, подтверждали позиции Грабара, и ученый в необходимых случаях ссылался на эти портреты, прежде всего посредством блестящей книги С. Радойчича, уже к тому времени опубликованной.[5] Вероятно, работая именно над этой книгой, Грабар осознал, насколько интернациональный характер имеет византийское искусство и до какой степени относительны хронологические и пространственные границы его формирования и развития.

Эти воззрения он сформулировал более остро и конкретно в своих работах обобщающего характера, посвященных византийскому искусству в целом.[6] Вот, например, что он написал в начале одной из своих книг: «Византийская традиция в искусстве непременно существовала во всех маленьких государствах, более или менее независимых от цареградской Империи... Правители этих стран, властвовавшие обычно недолго, а также правители Сербии и Болгарии — стран, особенно усилившихся в XIII в., успешно влияли на развитие и укрепление византийской художественной традиции... Византийское искусство было источником для демонстрации тех „внешних признаков" императорской власти, которые необходимо было показать. Иначе говоря, на протяжении последнего периода истории Византии, когда собственно Империей называли только один лишь Константинополь, византийское искусство продолжило свой расцвет во всех тех областях и территориях, где, независимо от этнического происхождения, языка или конфессии жителей, правили христианские государи. Этот расцвет византийской культуры достигал особой полноты в тех странах, где православие занимало господствующее положение».[7] Исходя из этих предпосылок, Грабар включил в широкую картину развития византийского искусства средневековые памятники России, Грузии, Болгарии, Сербии, Румынии. А некоторые памятники Сербии (росписи Милешевой, Сопочан, Грачаницы) нашли свое место и среди самых выдающихся произведений византийского искусства в его книге «Византийская живопись».[8] В книге «Искусство Средних веков в Восточной Европе» он особенно полно сосредоточил свое внимание на искусстве перечисленных стран.[9]

Что касается Сербии, Грабар внимательно изучил ее архитектуру, от второй половины XII в. и до памятников начала XV в., опираясь на исследования других авторов, прежде всего Г. Милле. Грабар заметил при этом перекличку традиций Далмации и Византии в памятниках XIII в., а также решающую роль византийского зодчества — Константинополя и Фессалоник — в формировании сербской архитектуры XIV в. и так называемой моравской

школы, особенно высоко оценивая храмы Грачаницы, Дечан и Хиландара. Еще более ярко и детально писал он о росписях сербских храмов того же периода (особенно Студеницы, Милешевой, Сопочан, о фресках времени короля Милутина начала XIV в., о Ресаве и т. д.), сосредоточивая внимание на их стиле, а также на иконографии и мастерах. Это позволило ученому включить их в рамки византийской живописи эпохи Палеологов, правильно оценить их особенности и показать их значение для понимания эволюции поздневизантийского искусства в целом. Несколько страниц своей книги Грабар посвятил миниатюрам, не только тем, о которых уже писал ранее (Призренское Евангелие), но и другим, высочайшего качества: Евангелию князя Мирослава, XII в., Сербской Псалтири, хранящейся сейчас в Мюнхене, одному Евангелию из Хиландара и т. п. Между тем произведения прикладного искусства, как и сербская живопись XVI—XVII вв., не привлекли его внимания.[10] А. Н. Грабар глубоко понял замечательные фрески Сопочан, их иконографию и стиль, и посвятил им, в соавторстве с Т. Вельманс, отдельную книгу с превосходными репродукциями.[11]

Многие статьи А. Грабара так или иначе связаны с сербским искусством. Он привлекал его памятники как для решения некоторых сложных проблем византийского искусства, так и для рассмотрения иконографии и смысла отдельных сцен. Благодаря исследованиям А. Н. Грабара мы углубили свои представления об изображениях Неманичей в Милешевой и в Сопочанах, где представители этой семьи, следуя один за другим, во главе с основателем династии, движутся по направлению ко Христу; и о «Древе Неманичей» в Грачанице, Дечанах и Матейче; а также о том, что в этих композициях зависит от византийского наследия, а что — от собственной сербской традиции.[12] Грабар по-своему истолковал цикл истории Иосифа Прекрасного в Сопочанах и связал его с идеологией сербского государства, проявившейся в житиях местных святых, но основанной на гораздо более древних образцах.[13] Грабару принадлежат работы, остающиеся до сих пор наиболее содержательными, об иконостасах в Старо-Нагоричине и Белой церкви в Каране, а также об остатках иконостаса из Андреаша (сейчас в Народном музее в Белграде) — памятниках XIV в.[14] Грабар возвратился к фрескам Старо-Нагоричина, чтобы объяснить «рельефные» изображения на троне Богоматери в апсиде — редкую деталь, имеющую иконографические параллели в раннехристианском искусстве.[15] В одной из своих ранних работ Грабар изучил необычную иконографию двух изображений Богоматери в сербской рукописи XIII в. (уже упоминавшемся Призренском Евангелии, сгоревшем в 1941 г.).[16] Особое внимание он обратил на сербские иконы XIV в. в Дечанах[17] и на двустороннюю икону из Поганова (ныне хранится в Софии),[18] а в связи с последней — и на роспись нартекса Маркова монастыря. К фрескам этого сербского памятника второй половины XIV в. он возвратится еще несколько раз в связи с представленным там Акафистом Богоматери.[19] Изображения икон в стенописях Столбов Св. Георгия, Жичи, Сопочан, Маркова монастыря, а также в сербских рукописях он рассмотрел в обширной работе.[20] Сербские памятники XIV в., времени короля Милутина и царя Душана, стали предметом одной из самых замечательных его статей, которая касается изображений святых поэтов в поздневизантийской живописи.[21]

Надеемся, что и в таком кратком обзоре можно получить представление о том, как и в какой мере А. Н. Грабар изучал сербское искусство. С ранних пор и до последних лет своей жизни он внимательно им занимался, особенно живописью, публикуя неизвестные памятники, интерпретируя другие произведения и включая их в широкую картину православного и христианского искусства. Его исследования позволили пролить новый свет на сербское искусство XII—XV вв. и в значительной мере послужили для сербских ученых импульсом для изучения своих памятников, с использованием подходов и выводов А. Н. Грабара.

Нужно, вместе с тем, заметить, что сербская наука, во главе с Владимиром Петковичем, уже и до Грабара сделала в первой половине XX в. крупные шаги в сторону серьезного изучения своего художественного наследия. Одна из самых важных заслуг В. Петковича заключается в том, что он опубликовал ряд монографий о сербских церквах, издал каталог фресок и альбом со многими их репродукциями и тем самым познакомил мир с сербскими памятниками. Громадную роль в исследовании сербского искусства сыграли также французские и русские ученые,

особенно Г. Милле и Н. Л. Окунев. Последний, наряду с Айналовым и его австрийским учителем Рудольфом Еггером, сильно повлиял на молодого Светозара Райдочича, определив его воззрения, круг исследований и методологию, что выразилось в его книге о сербском средневековом портрете.[22] С появлением работ С. Радойчича сербскую историю искусства пронизал новый дух, тождественный тому, который был характерен для ведущих направлений европейской медиевистики 1940-х годов. Придя в Белградский университет сразу после Второй мировой войны, Радойчич предал этот дух своим ученикам. Свою огромную энергию он полностью тратил на выполнение неотложных задач: написать столь всем нужные книги о сербской миниатюре, иконописи, о мастерах древней живописи, и, конечно, сформировать новую генерацию искусствоведов и ориентировать их на выдающиеся достижения европейской науки. Молодые сербские ученые, будучи хорошо подготовленными своим профессором и стремясь глубже познакомиться с другими центрами византиноведения, выбирали не Вену, Рим, Москву или Лондон, а Париж. И это не случайно. С одной стороны, связь сербской и французской науки и культуры была традиционной. А с другой — в Париже жил и преподавал наследник Милле — А. Н. Грабар, уже прославленный благодаря своей диссертации, своим первым книгам, своим работам об императоре в византийском искусстве (1936 г.), о мартириумах (1943—1946 гг.), о византийском иконоборчестве (1957 г.). Эти его книги, как и статьи, были известны сербским исследователям, на многие из них были опубликованы рецензии в югославских научных журналах (публикация рецензий продолжалась и позднее, до кончины Грабара).[23] Он и сам писал о сербском средневековом искусстве, побывал в Югославии (в 1927 г. на съезде византинистов, а позже на конгрессах и научных конференциях), он имел друзей среди сербских ученых старшего поколения (Р. Лубинкович, Дж. Бошкович и др.), его книги стали переводиться и печататься на сербском языке,[24] он опубликовал ряд своих работ в сербских научных журналах и сборниках.

Почти все выдающиеся сербские искусствоведы (мы имеем в виду исследователей средневекового искусства) второй половины XX столетия провели у Грабара год-два или более, слушали его лекции, дружили с ним, пользовались хорошими парижскими библиотеками. Под воздействием Грабара они углубляли свои знания, свое понимание византийского (и не только византийского) искусства, готовили или защищали диссертации: Воислав Джурич, Воислав Корач, Йованка Максимович, Павле Мийович, Душан Тасич, Загорка Гаврилович, Гордана Бабич и др. Вот как первый из них, Воислав Джурич, уяснивший значение и Парижа, и А. Грабара, приехав туда в 1953 г., вспоминал впоследствии эти дни: «Рано утром мы приходили в Национальную библиотеку и лишь поздно вечером возвращались. Я, кроме того, ходил и в Византийскую библиотеку, и в Библиотеку истории искусств в Сорбонне. Зная, на каком этапе и в какой ситуации находится наша история искусства, я понял, что необходимо сделать огромный шаг, приложить большие усилия, чтобы получить материал и приобрести познания, а также усвоить информацию из мировой науки, которая у нас, в период между двумя войнами, была, к сожалению, недостаточно известна. Все это я делал с помощью профессора Андрея Грабара, который был каким-то совсем иным персонажем, чем те, которых можно было найти у нас».[25] А вот слова Гордана Бабич: «Профессору Грабару, как человеку, который с изумительной силой проникал в мышление людей средневековой эпохи, удавалось понять, как формировалось византийское искусство, какие идеи влияли на становление его основных течений. Это нас всегда восхищало. Это были самые важные, самые крупные идеи, базирующиеся на поистине глубоком понимании предмета, на широко развитой способности оценить совокупность факторов, формировавших византийское искусство с IV до XV в. В таком огромном материале профессор Грабар ориентировался свободно, двигался широким шагом от одного памятника к другому и глубоко интерпретировал его искусство».[26]

Было бы недостаточно сказать, что А. Н. Грабар лишь восхищал сербских ученых широтой своих воззрений, остроумием и разумными советами. Это они получали и в Белграде от профессора Радойчича, и, кроме того, благоворно воздействовал на них и В. Н. Лазарев, как своими трудами, так и

при редких встречах. То, что особенно привлекало их в Грабаре и что было для них особенно полезным, — это был его метод изучения древнего искусства, который был позднее назван «динамическим иконографическим методом»[27] и который был совсем иным по сравнению с тем, каким пользовались, например, Н. П. Кондаков или Г. Милле, — метод, который каждое иконографическое решение исследовал в его историческом развитии. При помощи этого метода можно было показать, что ядро иконографических форм и знаков, сохраняя свою основную структуру, постепенно испытывало определенные, хотя и небольшие, изменения, зависевшие от различных факторов.[28] Именно такой метод и такие идеи Грабара представлялись сербским искусствоведам особенно важными в деле изучения византийского и сербского художественного наследия: архитектуры (В. Корач), скульптуры и рукописей (Й. Максимович), храмовых росписей (Г. Бабич и др.) и их идеологии (В. Джурич).

Таким образом, А. Н. Грабар сыграл немалую роль в преобразовании сербской истории искусства во второй половине XX столетия, непосредственно или через своих учеников, и направил ее в сторону ведущих тенденций современной науки. Некоторые из названных сербских ученых, совершенствовавшихся у Грабара, по своем возвращении стали ведущими профессорами в университете в Белграде, где, используя уроки прежде всего С. Радойчича и А. Грабара и всегда принимая во внимание достижения других ученых, таких как Виктор Лазарев, Отто Демус, Курт Вайцман, Рихард Краутхаймер и др., передали эти уроки своим ученикам младшего поколения, стараясь в трудных условиях поддерживать самый высокий уровень изучения средневекового искусства.

---

[1] *Strzygowski J.* Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig, 1901.

[2] *Окунев Н. Л.* Некоторые черты восточных влияний в средневековом искусстве южных славян // Сборник в честь на Васил Н. Златарски. София, 1925. С. 229—251.

[3] *Grabar A.* Les influences orientales dans l'art balkanique. Paris, 1928. P. 57—91, 108—133. Pl. II—IX, XII—XVI.

[4] Опираясь на книгу Грабара, о Призренском Евангелии впоследствии писали: *Радојчић С.* Старе српске минијатуре. Београд, 1950. С. 30; *Ђоровић-Љубинковић М.* Призренско јеванђеље // Старинар. Београд, 1968—1969. Т. 19. С. 191—192; *Максимовић Ј.* Српске средњовековне минијатуре. Београд, 1983. С. 96—97 (далее — *Максимовић*, 1983); и др. Об Александрии из Национальной библиотеки в Софии писали эти же, а также другие авторы (см.: *Максимовић*, 1983. С. 131—132, с библ.).

[5] *Радојчић С.* Портрети српских владара у средњем веку. Скопље, 1934.

[6] Например: *Grabar A.* Le Haut Moyen âge. Genève, 1957; *Idem.* La peinture byzantine. Genève, 1953 (далее — *Grabar*, 1953); и др.

[7] *Grabar A.* Byzance: L'art byzantin du Moyen âge (du VIII[e] au XV[e] siècle). Paris, 1963. P. 14—16.

[8] *Grabar*, 1953. P. 143—152.

[9] *Grabar A.* L'art du Moyen âge en Europe orientale. Paris; Baden-Baden, 1968.

[10] Ibid. P. 38—41, 44—46, 54—72, 77—81 et pas.

[11] *Grabar A., Velmans T.* Gli affreschi delle chiesa di Sopoćani. Milano; Genève, 1965.

[12] *Grabar A.* Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks // DOP. 1960. Vol. 14. P. 121—146 (переизд.: *Grabar A.* L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Paris, 1968. Vol. 1. P. 229—249, esp. 236—239).

[13] *Grabar A.* Les cycles d'images byzantins tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme // Старинар. Београд, 1970. Т. 20 (Mélanges Djurdje Bošković). P. 133—137.

[14] *Grabar A.* Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie // ЗРВИ. 1961. Т. 7. С. 13—22.

[15] *Grabar A.* Sur les sources des peintres byzantins des XIII[e] et XIV[e] siècle // Cah. Arch. 1962. Vol. 12. P. 351—354 (далее — *Grabar*, 1962).

[16] *Grabar A.* Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe // L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans: Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij. Paris, 1930. Vol. 2/1.

[17] *Grabar A.* Les images de la Vierge de Tendresse — type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Dečani) // Зограф. Београд, 1975. Вып. 6. P. 25—30.

[18] *Grabar A.* A propos d'une icône byzantine du XIV[e] siècle au Musée de Sofia // Cah. Arch. 1959. Vol. 10. P. 289—304; *Grabar*, 1962. P.350—358, 363—380.

[19] *Grabar A.* L'Hodigitria et Eléousa // ЗЛУ. 1974. Т. 10. P. 3—14; *Idem.* Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive — les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 143—162, surt. 144—147.

[20] *Grabar A.* Les représentations d'icônes sur les murs des églises et les miniatures byzantines // ЗЛУ. 1979. Т. 15. P. 21—29.

[21] *Grabar A.* Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive // Зограф. Београд, 1979. Вып. 10. P. 13—16.

[22] См. примеч. 5.

[23] См.: Летопис Матице српске. 1955. Т. 376/3. С. 277—280; Argo. 1963. Vol. 4. P. 116—118; Зограф. Београд, 1969. Вып. 3. С. 63; 1975. Вып. 6. С. 74—

75; 1980. Вып. 11. С. 94—96; 1981. Вып. 12. С. 94—95.

[24] *Грабар А.* Византија: Византијска уметност средњего века (од VIII до XV века). Нови Сад, 1969; *Он же.* Средњовековна уметност источне Европе. Нови Сад, 1969.

[25] *Јевтић М.* Историчари уметности. Београд, 1995. С. 152—153 (далее — *Јевтић*, 1995).

[26] *Јевтић*, 1995. С. 259. Ср. также статью: *Бабић Г.* Сећања на Андре Грабара // Старинар. Београд, 1992—1993. Т. 43—44. С. 211—214 (далее — *Бабић*, 1992—1993). Статья, посвященная кончине А. Н. Грабара, опубликована, к сожалению, уже после смерти автора.

[27] *Бабић*, 1992—1993. С. 212.

[28] Ср.: *Grabar A.* Les voies de la création en iconographie chrétienne. Paris, 1979.

Branislav Todić (*Belgrade*)

ANDRÉ GRABAR, SES RECHERCHES SUR L'ART MÉDIÉVAL SERBE ET SON RÔLE DANS LA FORMATION DES MÉTHODES MODERNES DANS L'HISTOIRE DE L'ART SERBE

Résumé

André Grabar est doublement important pour l'histoire de l'art serbe: en tant que chercheur attaché à l'art médiéval, étant donné qu'il a consacré une grande attention aux monuments serbes aussi et en tant que professeur à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris, car c'est sous sa direction que les éminents historiens de l'art serbe, dont l'activité se situe dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, ont fait leurs études de spécialisation.

C'est très tôt qu'il prit intérêt à l'art médiéval serbe, si bien qu'il inclut certains monuments de cet art (Evangile de Prizren, le Roman d'Alexandre) dans sa thèse complémentaire (*Les influences orientales dans l'art balkanique*. Paris, 1928. P. 57—91, 108—133), où il traita de ces manuscrits tant du point de vue de l'iconographie que de style. Ensuite, dans plus d'un de ses livres centrés sur les grands thèmes de l'iconographie impériale et sur ceux de l'iconographie sacrée, de même que dans ses aperçus d'art byzantin, il se pencha sur l'architecture et la peinture de la Serbie médiévale, surtout dans son livre intitulé *L'art du Moyen âge en Europe orientale*. Paris; Baden-Baden, 1968. P. 34—41, 44—46, 54—72, 77—81 et passim. En collaboration avec Tania Velmans il écrivit, en outre, une monographie sur la peinture murale du monastère de Sopoćani (*Gli affreschi della chiesa di Sopoćani*. Milan; Genève, 1965). Dans son immense bibliographie nous relèverons quelques titres qui témoignent d'un intérêt persévérant qu'il attachait aux monuments de Serbie: *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe* (L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, II/2. Paris, 1930. P. 264—276); *A propos d'une icône byzantine du XIV^{e} siècle au musée de Sofia* (Cah. Arch. 1959. Vol. 10. P. 289—304); *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie* (ЗРВИ. 1961. T. 7. P. 13—22); *Les cycles d'images byzantins tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme* (Starinar. 1970. T. 20. P. 133—137); *Les images de la Vierge de Tendresse — type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Dečani)* (Зограф. Београд, 1975. Вып. 6. P. 25—35).

Un autre aspect du rôle important de Grabar dans la science serbe consiste dans le fait que maints historiens de l'art de Serbie ont suivi ses cours à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (Vojislav J. Djurić, Vojislav Korać, Jovanka Maksimović, Pavle Mijović, Dušan Tasić, Zaga Gavrilović, Gordana

Babić et autres); ce ne fut là que la continuation des relations culturelles et scientifiques établies entre Belgrade et Paris vers le milieu du XX[e] siècle. Ce qui attira vers Grabar les jeunes Serbes — qui avaient fait d'excellentes études à Belgrade — ce fut sa «méthode dynamique» en matière d'iconographie qu'il pratiquait dans son étude de l'art d'autrefois; rentrés dans le pays, ils surent l'appliquer dans leurs recherches sur l'architecture, la sculpture, les manuscrits, les fresques, ainsi que sur l'idéologie que ceux-ci renfermaient. Tout compte fait, qu'André Grabar donna un apport important à la transformation de l'histoire de l'art serbe dans la seconde moitié du XX[e] siècle, soit directement, soit par l'intermédiaire de ses disciples, actuellement byzantologues remarquables.

АНДРЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ГРАБАР И ВОПРОСЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЕГО НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ

Э. С. Смирнова (*Москва*)

Тематика русской художественной культуры звучит практически на протяжении всей научной деятельности А. Н. Грабара. Увлечение искусством Древней Руси пришло к нему еще в детстве и юности, в Киеве, где он родился и учился. Когда Андрею Николаевичу было уже 93 года, парижская газета «Монд» решила спросить у него, знаменитого, увенчанного лаврами и многими почетными званиями ученого, какие книги более всего повлияли на него на протяжении жизни. После некоторого раздумья А. Н. назвал в первую очередь не книги, а Софийский собор в Киеве, в тени которого он вырос. «Я видел этот храм каждодневно, он был в центре событий, как регулярно повторяющихся, так и выдающихся: церковных праздников, царских юбилеев и прочих. Это здание, его византийские мозаики уже очеь рано наложили на меня свою печать и служили для меня источником вдохновения».[1]

А. Н. Грабар увлекался киевской стариной и даже в ранней юности осмеливался читать лекции для широкой публики о Киеве домонгольской поры. Не случайно первая его серьезная научная публикация, статья, подготовленная в пору учения в Петроградском университете, в семинаре Д. В. Айналова, была посвящена фрескам Софии Киевской.[2] К искусству киевского периода исследователь многократно обращался и впоследствии, на протяжении всей жизни.

Перечислим некоторые примеры русской тематики в работах А. Н. Грабара. Материалы русской культуры используются в основных его книгах — в монументальном издании «Император в византийском искусстве»,[3] в исследовании «Мартириум»,[4] в книге об эпохе иконоборчества.[5] Назовем и статьи, которые полностью или в значительной степени посвящены русским памятникам. Если исходить из хронологии публикации статей, то удивляешься, сколь разными периодами в истории культуры, сколь разными тематическими аспектами мог почти одновременно заниматься Андрей Николаевич. Первая из таких статей — о «крестовых походах» в искусстве православного круга, появившаяся в 1931 г.,[6] бесценна до сих пор для понимания многих явлений в русском искусстве XVI в., их «исторических» композиций и, в частности, для изучения такого памятника, как «Церковь воинствующая». Опубликованная вскоре статья о росписи лестничных башен Софии Киевской опирается, понятно, на наблюдения автора, сделанные еще в «киевский» период его биографии.[7] Затем следуют статьи о воздействии русской живописи периода позднего средневековья — XVI и XVII вв. — на искусство других регионов православного мира,[8] об особенностях русских многопрестольных храмов.[9]

В 1950-х годах А. Н. Грабар написал целый цикл статей о св. Димитрии Солунском, его почитании и его изображениях.[10] В них учитываются и русские памятники, причем дается серьезный импульс для изучения этой темы, столь важной для русской культуры.

Некоторые статьи А. Н. Грабара касаются определенных явлений в искусстве всего византийского круга той или иной эпохи, но они живо и точно проецируются на русскую проблематику. Так, работа о фресках пещерного храма в Иванове (Болгария) как нельзя более важна для изучения новгородских росписей XIV в.,[11] а статья о византийском проникновении в Исландию и Скандинавию — для проблематики русской живописи XII в.[12]

Совсем особый мир иконографической символики затрагивает статья об изображениях Вознесения Александра Македонского, которое известно в русском домонгольском искусстве.[13]

Специальный цикл статей посвятил А. Н. Грабар иконографии Богородицы, включая и работы об иллюстрациях к Акафисту, и исследования, посвященные соотношению самого изображения Богоматери и того названия иконографического типа, который на самом деле оказывается эпитетом Богоматери, а не конкретной иконографии.[14]

Для научного творчества А. Н. Грабара было характерно постоянное и многократное обращение к русским памятникам в связи с изучением основных мотивов византийской иконографии (например, привлечение ярославской иконы «Богоматерь Оранта-Влахернитисса» и новгородского «Благовещения» в связи с темой инкарнации, и др.).[15]

Все работы А. Н. Грабара, касающиеся византийского искусства XI—XIV в., а также поствизантийского искусства, написаны непременно с учетом русских памятников, а именно тех, которые были известны автору к тому времени. Памятники Древней Руси словно все время присутствовали в мыслях А. Н. Грабара, образуя материал для многочисленных сопоставлений, иконографических и культорологических разысканий, от начала и до конца его деятельности. Это был фон, или — лучше употребить английское слово «background» — его жизни, то, что всегда ощущалось, незримо присутствовало «за спиной».

Возобновить реальное знакомство с русскими памятниками А. Н. Грабару довелось лишь в 1960-х годах, т. е. после огромного перерыва (с 1920 г.). Он был в Москве первый раз поздней осенью 1963 г., читал лекцию в помещении ГИМ о миниатюрах византийских рукописей из Национальной библиотеки в Париже, с цветными диапозитивами, бывшими тогда у нас редкостью. Второй раз он приехал в СССР в сентябре 1967 г. и довольно долгое время провел в Ленинграде, а больше всего в Русском музее, где они вместе с Юлией Николаевной смотрели коллекции — экспозиции и запасники — самым внимательным образом, целыми днями, с перерывами на обед, причем беседы и замечания его были исключительно интересными и поучительными, как в самом музее, по поводу коллекций, так и во время обеда и прогулок, где его часто сопровождал Д. С. Лихачев.

Особое значение имеют три его относительно поздние работы, специально посвященные древнерусскому искусству и опубликованные на русском языке, в русском издании — в Трудах Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского дома) Академии наук. Первая из статей, 1962 г.,[16] появилась тогда, когда сборников «Древнерусское искусство» еще не существовало, О. И. Подобедова только еще добивалась возможности начать их издание, и публикация статьи А. Н. Грабара в томе Пушкинского дома была единственно возможной. С течением времени создалась и традиция публикации его работ в ТОДРЛ, к чему немало усилий приложил их редактор и руководитель Д. С. Лихачев. Вспомним, что публикация зарубежных исследователей, тем более из «капиталистической страны», да еще эмигранта, в те годы в высшей степени не приветствовалась, и от издателя требовалась не только энергия, но и немалая смелость.

Прежде чем перейти к этим статьям, обратимся к общему вопросу: в чем состоит вклад А. Н. Грабара в изучение древнерусского искусства? Его следует оценить в двух направлениях, связанных между собою. Первое — это изучение иконографии, т. е. сюжетно-содержательной стороны произведений. Второе — это рассмотрение культуры Древней Руси как своеобразной, но неотъемлемой части культуры христианского мира, и в частности, культуры византийского круга. К этому добавляется личная одаренность исследователя, умевшего держать в поле своего зрения огромный исторический горизонт.

А. Н. Грабар любил не регистрацию фактов, а панораму, систему, концепцию; не статику, а динамику. В книге о средневековом искусстве в странах Восточной Европы» («L'art du Moyen âge en Europe Orientale». Paris, 1968) он пренебрег многими открытыми в советское время фактами истории древнерусской культуры, что ему довольно резко и, надо сказать, справедливо высказал В. Н. Лазарев в своем письме (хранится в архиве О. А. Грабара в Принстоне). Но в той же книге А. Н. Грабар с такой силой демонстрирует процесс, движение, единство культур и их национальную специфику, что эта книга, при всей ее фактологической неполноте, сохраняет и сейчас свое значение

для нас. Ведь в отечественной традиции изучения древнерусского искусства до сих пор ощущается дефицит в интерпретации крупных явлений.

Во времена политического противостояния, появившегося с 1920-х годов, а затем и «железного занавеса», в работах А. Н. Грабара, выходивших на Западе, всегда звучала тема древнерусского искусства, и во многом именно благодаря этому оно не было забыто за рубежом, к нему поддерживался интерес. А. Н. Грабар оставался патриотом России, и выражалось это не в декларациях, а в делах. Чего стоила появившаяся в 1942 г. статья о многопрестольных русских храмах-соборах в год, когда громыхала Вторая мировая война и гитлеровцы дошли до Волги и Кавказа. Статья не только с большой тонкостью формулировала разницу между «кафедралами» Европы — храмами, которые находились при кафедре архиерея, и «соборами» России — храмами, где собраны многие престолы, а не один. Статья напоминала о своеобразии и значительности русской культуры, и этот контекст ее появления волнует до сих пор.

Чтобы оценить важность работ А. Н. Грабара для изучения русского искусства, необходимо учесть отечественную ситуацию тех лет, когда эти работы появлялись. Русская византинистика и вообще медиевистика советского времени абсолютно не имела возможности, в силу тяжелейшего идеологического пресса, заниматься сюжетной стороной христианской культуры в той мере, в какой это было реально необходимо. Личные интересы главы русской искусствоведческой византинистики В. Н. Лазарева лежали не в сфере иконографии, а в области стиля, хотя, благодаря своей общей эрудиции, он отчасли занимался иконографией сам и не забывал напоминать об этой необходимости ученикам. Чисто стилевая направленность характерна для работ М. В. Алпатова и авторов его круга, блестящих по художественной проникновенности, но односторонних. Иконография была не в чести еще и потому, что она неминуемо требовала заниматься религиозными сюжетами и богословскими проблемами, а они, по официальной идеологии, считались вредными для истинного понимания средневековья. Ритуальное цитирование классиков марксизма, напоминавших, что вся жизнь в эпоху средних веков проходила в религиозной форме и что это было только формой, внешне «навязанной» оболочкой, плавно переходило в клише экскурсионных рекомендаций типа: мастера достигали успехов *вопреки* религиозным сюжетам, якобы *несмотря* на них, преодолевая их.

Наряду с этим на русской византинистике мрачной тенью лежали теории самобытности русской культуры, ее независимости и особого превосходства над другими культурами. И опять-таки, несмотря на протесты В. Н. Лазарева против теории «самородности», пышно развившейся после Второй мировой войны, она не только цвела, но и сейчас еще дает свои рецидивы.

Только учитывая этот контекст, можно в полной мере оценить значение работ А. Н. Грабара. В 1960—1970-е годы, обращаясь к той или иной статье «Cahiers archéologiques», мы бывали заворожены томом в целом, статьями Андрея Николаевича, на редкость лаконичными и емкими, и его рецензиями и обзорами — «comptes rendus», которые часто превращались в небольшие статьи.

Самая большая из «русских» статей — «Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и „Слово о полку Игореве“», 1962 г.[17] Вопрос «Слова о полку Игореве» состоит в том, что светское искусство существовало, причем в редких формах и памятниках, а, следовательно, могло быть создано и «Слово», несмотря на его уникальность. Если в статье А. Н. Грабара о светском искусстве Византии[18] основополагающая мысль автора — это традиции поздней античности, то в статье о светском искусстве Руси опорная мысль — общность культур разных регионов христианского мира, а также контакты с Востоком, при несомненном своеобразии русской культуры, необычной интерпретации ею тех или иных тем и мотивов.

Статья имеет несколько разделов. В разделе о фресках лестничных башен Софии Киевской основная мысль заключается в родственности этих росписей с мотивами императорского дворца в Константинополе, в наличии параллелей с росписью дворцовых помещений Роджера II в королевском дворце в Палермо и др. — идея, до сих пор не во всем освоенная нашими киевскими коллегами.

Следующий раздел — о скульптуре фасадов во Владимиро-Суздальской земле. Мысль — апотропеический смысл декора, единство за-

мысла, соединение античных и христианских сюжетов, роль Византии.

Еще одна глава той же большой статьи — о предметах из металла и миниатюрах. Здесь особенно замечательны соображения о русских книжных инициалах так называемого тератологического стиля XIV в. и их связи с календарными и другими циклами — идея, которая на редкость точно подтверждается последними изысканиями.

Следующая статья, непосредственно посвященная русской проблематике, — «Несколько заметок об искусстве Феофана Грека» — вышла в 1966 г.[19] Ее основные идеи следующие. Во-первых, несходство фресок Феофана и приписываемых ему икон, в частности, деисусного чина из Благовещенского собора Московского Кремля. Эта мысль была разработана прежде всего Л. А. Щенниковой, путем скрупулезного анализа письменных источников,[20] и, как кажется автору настоящей статьи, сомнения А. Н. Грабара относительно того, что эти ансамбли исполнены одним и тем же мастером, оказались весьма обоснованными.[21] Во-вторых, А. Н. Грабар подчеркнул изолированность фресок Феофана в системе византийского искусства, как и росписей новгородских же церквей Св. Феодора Стратилата и Успения на Волотовом поле, и указал на их связь с русской традицией, в частности, со стилем фресок храма Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Здесь нет абсолютной правоты Андрея Николаевича, связь творчества Феофана Грека с византийской художественной традицией, представленной, например, миниатюрами Нового Завета (ГИМ, греч. 407), показана О. С. Поповой.[22] Тем не менее, вопрос был поставлен совершенно правильно, а место творчества Феофана в истории византийского искусства до сих пор полностью не определено. Третья мысль А. Н. Грабара также касается истоков творчества Феофана и его особенностей. Он подчеркивает уникальность знаменитого письма Епифания Премудрого к Кириллу, епископу Тверскому, напоминает о неясности сюжетов росписей Феофана в Москве, которые в этом письме упомянуты, указывает на необходимость понять, что же собою представлял его рисунок Софии Константинопольской. Наконец, А. Н. Грабар ставит вопрос о зооморфных инициалах в Евангелиях Хитрово и Морозовском, об отношении миниатюр этих рукописей к творчеству Феофана Грека или Андрея Рублева. Согласимся, что до сих пор вопросы эти остаются недостаточно изученными.[23]

Наконец, последняя статья А. Н. Грабара из его «древнерусского цикла», вышедшая в 1981 г., называлась «Заметка о методе оживления традиций иконописи в русской живописи XV—XVI веков».[24] В чем видел автор это оживление? Напомним, что в традиции отечественного «советского» искусствознания на первое место выставлялся «реализм», исторические реалии, как бы жизненность, которую видели и в фигурах припадающих в композициях «Богоматерь Боголюбская», особенно в варианте, существовавшем начиная с XVI в., и в фигурах «Молящихся новгородцев», и в изображениях реальных исторических лиц в шитой пелене ГИМ, 1498 г. Между тем А. Н. Грабар видел «оживление» в другом. Он подчеркивает общность византийской традиции, оживившейся в русском искусстве периода позднего средневековья. Он указывает, что изображение Богородицы типа Боголюбской известно было и в других регионах византийского мира, а сцена на шитой пелене 1498 г. находится в самой тесной связи с византийскими изображениями моления перед константинопольской святыней — иконой «Богоматерь Одигитрия». В этих историко-культурных реминисценциях, на которые указывает А. Н. Грабар, было дыхание мировой культуры, широких и плодотворных традиций, тонких и многогранных ассоциаций, в них был залог сохранения общечеловеческой содержательности древнерусского искусства.

В чем значение работ А. Н. Грабара о русской культуре и его научного наследия в целом — для русской культуры?

Прежде всего в работах А. Н. Грабара важен акцент на содержательности искусства, укрепление им традиции отечественной византинистики и восстановление той ее линии, которая восходит к иконографическому методу Н. П. Кондакова, но развивается на современном научном уровне, уровне второй половины XX в.

Второе важнейшее качество — утверждение связей русской культуры, ее места в системе мировой культуры, ее византийских корней.

Третье — это исключительный научный уровень работ А. Н. Грабара, который делает их поистине образцом. Немногословность, ла-

коничность, обилие смыслов — их градаций и направлений — вот что притягивает в его книгах и статьях.

Четвертое — это широта источников и разнообразие сфер культуры, привлекаемых ученым, — Византия, мир Востока, славян, Европы. Он учитывает разные виды искусства, он видит их переплетение. Труды А. Н. Грабара обладают исключительной объемностью, и это также является образцом, содержит определенный камертон для дальнейших исследований.

Наконец, еще одно очень важное качество — это понимание специфики православной культуры, ее внутреннего звучания. Искусство Руси и Византии было для А. Н. Грабара не только объектом изучения, но и родной культурой, в которой существуют тонкие нюансы, не ускользающие от человека, врожденно и кровно с этой культурой связанного. Древнерусская культура была для него как родной язык, в котором понятны оттенки, значимы детали.

У Андрея Николаевича не было учеников из СССР и не могло быть, хотя во множестве других стран у него учеников множество, причем разных поколений. Этот парадокс вполне объясним историческими обстоятельствами. Но благородное воздействие его работ на российское византиноведение, на российскую медиевистику — чрезвычайно велико сейчас и будет усиливаться в дальнейшем.

---

[1] См. статью А. Н. Грабара «Мозаики Киева» в наст. изд.

[2] *Грабар А.* Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // ЗОРСА ИРАО. Пг., 1918. Т. 12. С. 98—106.

[3] *Grabar A.* L'Empereur dans l'art byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient. Paris, 1936.

[4] *Grabar A.* Martyrium: Recherches sur le culte de réliques et l'art chrétien antique. Album. Paris, 1943, 1946. Vol. 1, 2.

[5] *Grabar A.* L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologiques. Paris, 1957.

[6] *Grabar A.* Les croisades de l'Europe orientale dans l'art // Mélanges Charles Diehl. Paris, 1913. Vol. 2: Art. P. 19—27.

[7] *Grabar A.* Les fresques des éscaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie imperiale byzantine // SK. 1935. T. 7. P. 103—117.

[8] *Grabar A.* L'expansion de la peinture russe au XVI^{e} et XVII^{e} siècles // Анналы. 1940. Т. 11. P. 65—93.

[9] *Grabar A.* Cathédrales multiples et groupements d'églises en Russie // RES. 1942. T. 20. P. 93—120.

[10] *Grabar A.* Quelques reliquaires de saint Démétrios et le Martyrium du Saint à Salonique // DOP. 1950. Vol. 5. P. 1—28; *Idem.* Le trône des martyrs // Cah. Arch. 1952. Vol. 6. P. 31—41; *Idem.* Un nouveau reliquaire de saint Démétrios // DOP. 1954. Vol. 8. P. 305—313.

[11] *Grabar A.* Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues // Byz. 1957. Vol. 25—27 (1955—1957). P. 581—590.

[12] *Grabar A.* Pénétration byzantine en Islande et Scandinavie // Cah. Arch. 1962. Vol. 13. P. 296—301.

[13] *Grabar A.* Image de l'Ascension d'Alexandre en Italie et en Russie // Χαριστήριον εἰς Α. Κ. Ορλάνδου. Αθῆναι, 1965. T. 1. P. 240—249.

[14] *Grabar A.* L'Hodigitria et L'Eléousa // ЗЛУ. 1974. Т. 10. P. 3—14; *Idem.* Les images de la Vierge de Tendresse: Type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Dečani) // Зограф. Београд, 1975. Вып. 6. P. 25—30; *Idem.* Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. P. 169—178.

[15] См.: *Grabar A.* Christian Iconography: A Study of Its Origin. Princeton, 1968. P. 128. Il. 304—205.

[16] *Грабар А. Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. Л., 1962. Т. 18. С. 233—271.

[17] См. примеч. 16.

[18] *Grabar A.* L'art profane à Byzance // XIV^{e} Congrès international des études byzantines (Bucarest, 6—12 septembre 1971). Bucarest, 1971. Rapports. T. 3. P. 7—32.

[19] *Грабар А. Н.* Несколько заметок об искусстве Феофана Грека // ТОДРЛ. Л., 1966. Т. 22. С. 83—90.

[20] *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // СИ'81. М., 1982. Вып. 2. С. 81—129.

[21] Характеристика существующих взглядов см.: *Смирнова Э. С.* Деисусный чин Благовещенского собора (некоторые аспекты стиля и вопросы авторства) // Гос. Музеи Московского Кремля. Материалы и сообщения (в печати).

[22] *Попова О. С.* Новый Завет с Псалтирью: греческий кодекс первой половины XIV в. из Синодальной библиотеки // ВВ. 1993. Вып. 54. С. 127—139.

[23] *Попов Г. В.* Инициалы Евангелия Хитрово и их место в московском искусстве рубежа XIV—XV вв. // История и теория мировой художественной культуры. М., 1995 (на переплете — 1996). Вып. 2: Образ человека в литературе и искусстве. С. 39—71.

[24] *Грабар А. Н.* Заметки о методе оживления традиций иконописи в русской живописи XV—XVI веков // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 289—294.

Engelina Smirnova (*Moscow*)

ANDREI GRABAR AND PROBLEMS OF RUSSIAN CULTURE IN HIS SCHOLARLY HERITAGE

Summary

The eminent 20th-century Byzantinist and, more broadly, mediaevist Andrei Nikolayevich Grabar had a remarkably wide range of research themes. In spite of the fact that after 1920 he did not manage to make his first return visit to Russia until 1963, the culture of mediaeval Russia, from monuments of pre-Mongol Kiev to Moscow works of the late Middle Ages, the 16th century included, remained one of his deepest interests. The significance of his work for the study of Russian culture, quite apart from his research on individual monuments, has been great in the following fundamental directions:

1) confirming the importance of the subject-iconographical aspect of works as opposed to emphasising their stylistic aspect;

2) placing Russian mediaeval works in the general context of mediaeval culture, thanks to which they can be interpreted not only in the light of specific local historical conditions, individual commissions, etc., but also taking into account the unity of culture and the interconnections between the many-faceted traditions.

Monuments of mediaeval Russia figure extensively in most of Grabar's works. The following special articles (in Russian) are of particular significance, however: «The secular representational art of pre-Mongol Russia and 'The Lay of Igor's Host'» (Trudy otdela drevnerusskoi literatury, 1962, vol. 18); «Some observations on the art of Theophanes the Greek» (ibid., 1966, vol. 22); and «Observations on the method of enlivening the icon-painting tradition in Russian painting of the 15th and 16th century» (Ibid. 1982. Vol. 26).

The influence of Andrei Grabar's research on the study of mediaeval Russian culture is by no means over. In fact it would perhaps be more correct to say that it is just beginning.

НОВОЕ О РАННЕМ ЭТАПЕ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. Н. ГРАБАРА (1919—1924 гг.)

И. Л. Кызласова (*Москва*)

Андрей Николаевич Грабар в краткой опубликованной автобиографии назвал своими лучшими учителями Н. П. Кондакова (1844—1925 гг.), Я. И. Смирнова (1869—1918 гг.) и Д. В. Айналова (1862—1939 гг.).[1] Они заметили его еще в студенческие годы в Петербурге в 1915—1916 гг. С особой благодарностью Грабар вспоминал Смирнова, Айналова же считал скорее своим «техническим» учителем.[2] С последним он переписывался в 1920-е годы, к чему мы еще вернемся. Недавно нам стал доступен личный фонд Кондакова в Праге. Особый интерес для раскрытия темы представляют дневники исследователя 1919—1924 гг. и четыре письма Грабара 1922—1924 гг. учителю и его секретарю, Е. Н. Яценко (род. в 1888 г.).[3] Краткое резюме трех писем было уже нами издано, также как и информация о дневниках.[4] Теперь становится очевидным, сколь весомую роль сыграл патриарх русской византинистики в судьбе начинающего ученого. Во время нашей встречи с О. А. Грабаром в сентябре 1996 г. он подтвердил это и добавил, что его отец не писал сколько-нибудь подробно в автобиографии и воспоминаниях о Кондакове, так как всю жизнь сохранял к нему самые глубокие, почти сыновние чувства.

Грабар, поступив в 1914 г. на историко-филологический факультет Киевского университета, в 1915 г. перешел в Петроградский и завершил свое образование в Новороссийском университете в 1919 г.

Кондаков, согласно его дневнику, покинул Петроград в апреле 1917 г. и готовился читать лекции в Одессе, осенью ездил для занятий в Москву и вернулся оттуда в свой дом в Ялте. Там он жил с октября 1917 г. по начало сентября 1918 г., когда вновь перебрался в Одессу. До конца года ему удалось прочитать лишь пять вводных лекций из курса о русской иконописи — Новороссийский университет не отапливался и потому был закрыт. 16 января 1919 г. приехал из Киева Грабар. Уже через два дня он вместе с Н. Л. Окуневым (1886—1949 гг.) и Е. Н. Яценко[5] попросили мэтра провести с ними вечернее занятие по искусству Ренессанса. 20 января состоялось первое, более расширенное по составу слушателей, домашнее занятие — так начались «беседы по Возрождению» (искусству и культуре Франции, Италии, Испании, Германии). В одном из писем того времени Кондаков упоминал, что и университетский и приватный курсы он читал и так «разохотился», что мечтал повторить их в Петербурге.[6] В дневнике делалась краткая запись о каждом занятии, часто называлась лишь его тема. Например, «18-е чтение о Чимабуэ», «19-е о Дуччо и промежуточном Каваллини», «20-е чтение о Джотто. Вопрос о его гении», «25-е чтение о XV в. во Франции. Дикости иконографические».[7] Часто беседы строились на обсуждении или комментировании памятников, изданных в трудах западных историков искусства. Ритм «домашнего университета» был свободным — встречались через день-два, через неделю. Иначе и быть не могло — слишком велика была зависимость от политических событий, от обстановки в городе, от количества дров в доме и т. д. Не всегда было электричество. Так, 3 марта Кондаков писал: «15 [чтение]. Равенна и Палермо... свечи плыли — жизнь проклятая». Но несомненно, эти занятия были глубокой духовной потребностью всех участников — иначе невозможно объяснить его долгую жизнь в тех условиях (26 бесед с 20 января по 15 апреля

1919 г.). Кондаков часто бывал подавлен — в конце жизни ему довелось пережить «полный развал России» (запись 21 февраля). 3 апреля на странице дневника читаем: «Почти отчаяние!!!» — через три дня в Одессу вошли войска атамана Григорьева. В последующие за тем тревожные дни Грабар ночевал в доме мэтра. Постоянно приходил и Окунев. Дневник за 9 апреля Кондаков начал словами: «...и встать не хотелось, так лежа умереть бы!» Но уже через два дня состоялось очередное занятие. Сам ученый считал этот курс лекций неоконченным,[8] но он перешел к занятиям с теми же молодыми исследователями в музее: «...читал по своей воле в музее и рассказывал о чинке и расчистке [икон], их собраниях, церквах...» Но самое главное — возобновились его лекции в университете. К 10 мая он еще «читал историческое введение в русскую иконопись».[9] Ядро немногочисленных слушателей составляли те же Окунев, Грабар и Яценко. Назовем темы нескольких занятий: иконоборчество и роль монашества Сирии и Египта в VIII в. в Византии; обозрение итало-критской живописи; о греческих оригиналах и русских списках. Две последние лекции были посвящены русской иконописи. Осенью, с октября 1919 г., ученый прочитал в университете курс, близкий по теме к недавнему «домашнему». Становится известно, что 5 ноября Грабар читал свой реферат о Дуччо «весьма обстоятельно, приготовив массу книг по иконографии византийской». И далее: «В университете, на факультете говорил о трудоспособности Грабара». Кондаков способствовал причислению своего юного ученика к рангу «оставленных при университете для подготовки к профессорскому званию», без чего был затруднен дальнейший путь в большую науку.

Едва ли можно переоценить значение близких научных контактов учителя и ученика в Одессе, продолжавшихся с небольшими перерывами более трех лет, так как известно, что именно в обстановке свободного общения дома или в музее с наибольшей полнотой и блеском раскрывалась перед собеседниками уникальная эрудиция великого старца.[10] Как упоминалось, постоянным слушателем этих лекций и бесед был Окунев, что также не прошло для него бесследно. Трудный характер Кондакова отразился на его отношениях с последним, но не с Грабаром.[11]

Дневник 1919 г. сохранил лаконичные свидетельства близкого личного общения Кондакова и Грабара: «...приходил Грабар», «Окунев и Грабар остались к чаю со своими запасами» (11 марта). После ухода французских войск из Одессы, 6 апреля, решили «пригласить Грабара жить в гостиной», что тот и сделал. 29 апреля «Грабар выдержал экзамен — не знал ионических ваз». Вечером 15 мая дома у мэтра «по случаю окончания Грабаром государственного экзамена пили чай с вареньем». 11 июня: «Хлеба мало, и уделили Бунину[12] и Грабару по кусочку». 18 июня последний уехал в родной Киев на неделю, но вернулся лишь 3 октября. 2 декабря он пришел к учителю с программой своих занятий. Конечно, обсуждали, куда бежать: начинающий ученый «желает попасть в Сербию». Туда же, кстати, хотел ехать и Кондаков. Есть три записи января 1920 г. о Грабаре и его семье. Последняя запись об общении в Одессе относится в 3 февраля.[13] Сам академик уехал на одном из последних пароходов спустя пять дней и через Стамбул приехал в Софию 25 февраля. Грабар встречал его на вокзале и помог разместиться в гостинице. На следующий день они уже «пили чай». Начинающий ученый, согласно его автобиографии, сразу по приезде получил место в Софийском археологическом музее.[14] Это была должность хранителя.[15]

75-летний Кондаков начал знакомиться с памятниками, и часто рядом был его недавний студент. 19 марта они занимались фресками в музее: возникла «идея написать с А. Грабаром текст к изданию фресок». Ровно через месяц академик начал читать лекции в университете — курс истории средневекового искусства и культуры Восточной Европы, который в 1922—1924 гг. уже в расширенном варианте он преподавал в университете Праги. 5 мая учитель и ученик ездили «в Бояну». «Восторг полный», — читаем мы в дневнике. Вновь они побывали там вместе в сентябре 1920 г. Тогда же посетили Кремиковский монастырь. Грабар разъезжал с фотографом по Болгарии и привозил материал для совместного анализа — так изучались храмы в Земене, Поганове, Тырнове, Месемврии (Несебр) и вновь в Бачкове. Кроме того, в Софии они вместе смотрели копии с фресок в музее. Академик высказывал свое мнение о датировке увиденных произведений. Среди отдельных записей в фонде Кондакова сохранился листок,

в нем ученый приводил датировки фресок бачковской костницы: свою — XII в. и Грабара — XIV в. Интересно, что в то время в газетах появились статьи о фресках церкви Петра и Павла в Тырнове с датой XIV в., которая была высказана профессором Б. Филовым (директором музея). По-видимому, русских исследователей попросили поддержать ее (в дневнике: «...нужно подтвердить»), но они пришли к выводу, что памятник — XVI в. (запись 17 июля 1920 г.).

Когда Грабар бывал в Софии, он регулярно встречался с учителем — почти каждую неделю. Иногда они вместе посещали болгарских коллег, работали в библиотеке музея, обсуждали политические новости, но дважды молодой ученый приходил с образцами мягкой игрушки — их, вероятно, делали ради заработка в семье Грабара.

В январе 1921 г. учитель и ученик занимались выбором фресок Бояны для издания. В марте Кондаков целых три дня изучал отчет Грабара о его археологической поездке по Болгарии[16] и «делал заметки». Под 20 марта в дневнике читаем запись: «Кончил отчет Грабара — много притянул». Если эту суровую, совершенно в кондаковском духе, оценку истолковать не буквально, то она может свидетельствовать о самостоятельности взглядов молодого ученого. Отчет автор тогда же послал Г. Милле в Париж[17] — скорее всего, это было первое знакомство французского исследователя с работой его будущего преемника по École des Hautes Études. 13 июня Грабар приходил к престарелому ученому за советом — он хотел держать экзамен на магистра. Через три дня в дневнике появилась запись: пришли «Грабар и Мочулька.[18] Пирог весь съели». Несколько ранее, 20 февраля, на дом Кондакова «навалились Грабары».[19] Не раз и Кондаков бывал в доме ученика.

Вероятно, Грабар посещал лекции Кондакова в университете,[20] но главное, что в конце 1921 г. и начале 1922 г. академик руководил семинаром для сотрудников музея и других коллег. Грабар был в числе основных участников: он прочитал четыре больших реферата. Они были посвящены церкви Сорока мучеников в Тырнове, росписям храма в Беренде, проблеме экономической зависимости искусства от «управляющих» классов, об усыпальницах (о костнице в Бачкове). Некоторые рефераты заняли два и даже три семинара. Сохранился краткий комментарий по поводу второй самой большой работы: «обстоятельно», «любопытно», «оказался не 14 в., а 16 в.», — записано в дневнике 28 декабря 1921 г., 4 и 11 января следующего года. В рамках семинара Кондаков прочитал несколько лекций о восточных культурных влияниях (Индия, Средняя Азия и т. д.), о зверином стиле (владимиро-суздальские рельефы). Как известно, все эти темы разрабатывались Грабаром в последующие годы.

Но отношение к русским эмигрантам в Болгарии начало меняться. Одной из причин тому было сочувствие болгарского общества коммунистическим идеям. Перед многими русскими встал вопрос, куда бежать? Их внимание обратилось к Праге и другим центрам русской диаспоры. Кондаков имел официальное приглашение читать лекции на русском языке в Карловом университете в Праге благодаря профессору Л. Нидерле. Согласно дневнику, 26 января 1922 г. к Кондакову зашел Грабар за рекомендацией в Прагу, а 15 февраля он пришел с известием, что он и С. И. Покровский[21] в числе восьми русских уволены с работы и что они думают проситься в музей при Синоде. Кондаков начал хлопотать об этом, но в результате оба молодых ученых были оставлены в Археологическом музее, но уже не на жаловании, а на поденной оплате.

Масленицу (26 февраля) все семейство Грабаров праздновало у Кондакова. Вероятно, уже в январе—феврале профессор написал Л. Нидерле с просьбой об устройстве своего ученика в Пражском университете, так как 3 марта Кондаков получил от своего молодого приятеля П. Н. Савицкого[22] письмо: Нидерле предложил место ассистента. Грабар был рад, но этот план, как известно, не осуществился. 23 марта, накануне отъезда Кондакова, Грабар-отец был у него с прощальным визитом, говорил о вечной ему благодарности.

Так, А. Н. Грабар более двух лет занимался под руководством Кондакова в Софии. Безусловно, для начинающего ученого много значила его постоянная моральная и профессиональная поддержка. Согласно мнению профессора В. Н. Златарского, Кондаков внес серьезный вклад в подготовку и издание книги Грабара о росписях Боянской церкви (1924 г.), потому, по решению совета Археологического института в Софии, она была посвящена академику.[23]



Н. П. Кондаков с русскими и болгарскими учеными и знакомыми на фоне здания Народного музея в Софии. Около 1920—начала 1922 г. Слева направо сидят: А. Протич, Н. П. Кондаков, Г. И. Кацаров; стоят: Н. А. Мушмов, С. Т. Андреева, Р. Кацарова, А. Н. Грабар, Р. Попов, С. И. Покровский, неизвестная (Е. Н. Яценко?), И. Велков, К. Миятев. На нижнем поле фотографии видны автографы большинства снимавшихся. Прага, LAPNP, фонд Н. П. Кондакова, б/н

После отъезда учителя Грабар страстно мечтал перебраться в Прагу для продолжения работы «при Никодиме Павловиче». Нужной вакансии не оказалось, и молодой исследователь начал строить планы переезда в Париж — попросил у Кондакова рекомендацию и, конечно, получил ее. Из дневника становится известно, что Грабар приезжал в Прагу около 28 июня, когда он побывал у Кондакова, через два дня они вместе ходили в Клементинум (разговаривали о «Распятии»), а 4 июля молодой ученый уехал в Берлин. Осенью 1922 г. он перебрался в Страсбург,[24] но продолжал советоваться с учителем по важнейшим для него вопросам, в том числе о концепции и исследовательском методе одной из своих двух книг, необходимых для защиты докторской диссертации. Она состоялась в 1928 г. («Influences orientales dans l'art balkanique»).

Приведем письма Грабара.[25] 1 апреля 1922 г. он писал Е. Н. Яценко:

«Многоуважаемая Катерина Николаевна, только что получил письмо от Нидерле, в котором он мне сообщает, что лишен возможности что-либо сделать для моего устройства в Праге. Должен сознаться откровенно, что это меня просто убило. Уж так я надеялся на работу в Чехии при Никодиме Павловиче и на скорый отъезд из Софии! Правда, Нидерле прибавляет, что только M. Kondakoff сам, когда он приедет, может быть, будет в состоянии что-нибудь предпринять. Сейчас я наде-

юсь только на Вас и прошу Вас выяснить мой вопрос до конца. Совсем я надежды не теряю, но очень опасаюсь, что именно этот оборот дела, когда инициатива должна будет перейти к Н. П., для него будет неприемлем. Только ваше влияние, знание людей и умение вести «дела» может быть спасет положение. *Прага для мня лучший и, может быть единственный настоящий путь*, вы знаете почему и для чего (курсив мой. — *И. К.*). Но так как я решил — по Вашему же рецепту — быть настойчивым до конца, то для основного желания сдвинуться с мертвой точки у меня есть еще один план. К нему я однако, хочу прибегнуть только в случае гибели чешского. Речь идет о Париже. Константин Васильевич[26] написал мне, что проф. Patouillet[27] «не сомневается» в том, что он мне устроит стипендию и моментально пришлет визу. Для этого я должен послать ему прошение с приложением рекомендации Никодима Павловича. Patouillet, который тогда еще не знал, что Н. П. не едет в Париж, сказал, что я мог бы быть принятым в качестве ассистента, если бы Н. П. выразил свое желание. Но и в случае отсутствия Н. П. стипендию он обещает при условии рекомендации.

Я, однако, хотел бы, во первых, работать при Н. П., держать экзамен и т. д., поэтому парижское предложение хочу использовать только в случае провала Праги. В Париже я, конечно, тоже смогу, и работать, и многое увидеть, и готовиться к степени, хуже, чем в Праге, но лучше, чем в Софии. Поэтому очень прошу Вас написать мне о «положении», и в случае неудачи попросить Н. П. написать еще раз обо мне для Patouillet (лично ему) и прислать (хотя бы запечатанно) мне для отсылки вместе с прошением в Париж. Я, конечно, должен был бы просит лично Н. П., но мне не хочется этого делать сейчас, так как я не знаю положения вещей в Праге и Вашего мнения о нем, с другой же стороны, и Париж может быть пропущен, если ждать обмена письмами. Если есть серьезная надежда на выигрыш в Праге, то пусть вся вторая часть письма останется между нами, если же нет, то очень прошу Вас извиниться за меня перед Н. П. и походатайствовать перед ним о моей просьбе. *Но если есть малейшая возможность продвинуть меня в Прагу!* (курсив мой. — *И. К.*) [...][28] Передайте, пожалуйста, мой привет Никодиму Павловичу и Сергею Никодимовичу. Целую Ваши ручки. А. Грабар. Папа и мама шлют всем поклон».

Проблема переезда так волновала молодого человека, что в тот же день он написал еще одно письмо — уже самому Кондакову. Становится известно, что Грабар не был в Софии во время отъезда Кондакова. Излагался сюжет с письмом Нидерле и просьба о ходатайстве в Праге. И далее: «Прихожу в отчаяние от мысли, что придется прогнить всю жизнь в Софии, которая между тем становится все неприятней. Под руководством коммунистов, привлекших на свою сторону и остальных, началась травля врангелевской армии, а заодно и всех русских, которые будто бы своими собственными судами (военные суды) внутри болгарского государства и вооружением (?) угрожают *независимости страны*. Митингуют по всем городам; вчера собрались даже на площади „св. Краль“. Сергей Иванович[29] и тот принужден был снять свой кинжал. Других новостей нет. Желаю Вам всего хорошего. Папа и мама шлют Вам поклон. Ваш А. Грабар».

К сожалению, письма Кондакова не сохранились. Из дневника известно, например, что 28 августа и 25 декабря он писал своему ученику. Отдельные факты известны в пересказе Грабара. Так, 8 января 1923 г. он сообщал В. Н. Златарскому в Софию, что недавно получил весть от учителя.[30]

Следующее дошедшее до нас письмо послано Грабаром уже из Страсбурга 1 апреля 1923 г. Он писал, что если бы не общая «смута», он чувствовал бы себя здесь очень неплохо. Он и родители живут в отдельной маленькой квартирке (чего не было со времен Киева) и у мамы «хорошая должность», он же читает курс русского языка в Коммерческом институте и преподает в университете. Работа «мало обременительна, поэтому я довольно много занимаюсь, находя в библиотеке ценные издания памятников. Я окончательно установил тему для диссертации. Она касается «греко-восточной живописи» в целом, начиная с сирийских и коптских памятников VI века, переходя к фрескам Рима, Южной Италии, бенедиктинскому искусству до романского (т. е. включая карловингские[31] памятники). А на Востоке — каппадокийские фрески (не все) и отдельные памятники из позднейшего времени (армянские, сирийские, балканские). Схема у меня построена и основана на *сти-*

листическом критерии, которому иконография идет только на подмогу в отдельных случаях (я хочу избежать путаницы Милле, происшедшей потому, что «восточные» формы иконографии встречаются повсюду в самых «византийских» памятниках). Я рассматриваю: фигуру, тип лица, волос, одежды, конечностей,[32] группировки, архитектуры, горки, также колорит, систему карнации etc. — и мне, кажется, удается показать, что существует целая серия памятников, вплоть до XIV века, которая продолжала традиции доиконоборческого искусства, независимо (больше или меньше) от «византийской» переработки *стиля* в IX—XII веке. Мне кажется, что этим способом можно 1) «восстановить в правах» Константинополь IX—XII вв., который совсем стал заслоняться «восточным»; 2) показать довольно неприглядную картину того, что представляли собой «восточные» памятники в это позднее время (которым между тем так много приписывалось, в смысле влияния); 3) может быть, немного уяснить состав пестрых форм XIV века и 4) приблизить западные — реже итальянские и карловингские — памятники к определенным [два слова нрзб. — *И. К.*] их источников на Востоке. В новой книге Mâl'я (о XII веке),[33] которая, вероятно, дошла до Вас, полное признание восточных источников французского искусства, но точка зрения опять таки чисто иконографическая, и потому степень близости этих романских памятников к восточному доиконоборческому искусству далеко не выяснена (нет ничего ни о типе фигуры, лица, формах конечностей, самом схематичном стиле, драпировках, колорите, околичностях). Мне представляется, что стилистический анализ и сравнение с существующими восточными миниатюрами и фресками и сиро-римскими фресками покажет, *насколько* доготическое искусство Запада связано с греко-восточным и от него «произошло».

Мне очень хочется услышать Ваше мнение об этом плане. Боюсь, что я его плохо изложил. Конечно, в нем ничего особо оригинального нет. Нов был бы только метод, т. е. применение стилистического метода к вопросам 1) различения поздневизантийского (IX—XII вв.) и современного ему «восточного» искусства (живописи) и 2) сравнение «восточного» и раннезападного искусства. Кроме того, если удастся показать, что «восточная традиция» существовала непрерывно до XIV века (на Востоке и на Западе), то уяснится многое в формах и содержании поздней живописи балканского полуострова и России (отпадут фантазии Стржиговского, Шмита, etc. о копировании «древнесирийских» рукописей). Наконец, интересно было бы установить, насколько возможно точно, что собственно следует разуметь в смысле стиля под «греко-восточным» искусством. В смысле материала у меня есть все, что издано, в Страсбурге оригинальные памятники (особенно важно [одно слово нрзб. — *И. К.*] — латинские) в Париже. Может быть, через год эта работа будет готова. Тогда я попрошу Вашего позволения прочесть Вам из нее отрывки или переслать Вам ее на просмотр. Но это-то в наше время — необозримо далекое будущее. Пока же, пользуясь близостью Брюсселя, собираюсь съездить туда на конгресс историков[34] и прочесть доклад (в византийской секции, под председательством Милле) на тему о болгарской живописи в XIII—XIV веке. Получил любезное пригласительное письмо от Gregoir'а[35] — Millet и решил посмотреть на международное скопище ученых. Кстати, увижу, вероятно, Ростовцева, который, по-видимому, ради съезда приезжает из Америки! Заедет ли он в Прагу?[36] Он будет читать доклад о южной России и Китае, на основе сравнения памятников звериного стиля. Должно быть, будет что-нибудь интересное. Милле почему-то читает о куполе св. Софии. Есть еще доклады по китайско-индусским древностям, истории переселения народов, романскому искусству, etc.[37] Недавно получил письмо от Окунева из Праги.[38] В конце концов выбрался-таки из Скопле![39] Оказывается, он совершил громадные поездки по Сербии и собрал ценный материал. Таким образом, исключая Македонию (самая интересная часть, положим), в русских руках полный комплект церковных росписей славянских Балкан... Как издание Вашей работы об иконе в Англии?[40] Началось ли печатание и когда надеетесь закончить?

Посылаю Вам свою статейку о двухэтажных церквах,[41] приблизительно то, что я читал у Вас в семинарии 1,5 года тому назад. Теперь я мог бы расширить материал двумя церквами-гробницами: Франциска в Ассизи и св. Бернардо в Subiaco — построенными по той же системе, и несколькими французскими двухярусными однонефными часовнями во Франции, начиная с Ste. Chapelle (почти все XII—

XIII века, вероятно, в связи с крестовыми походами).

Родители всем Вашим кланяются. Преданный вам А. Грабар».

Мнение Кондакова об исследовательской программе, изложенной в письме, нам не известно, на полях — немало вопросительных знаков.

Так молодой ученый смело вступил в большую дискуссию «Восток или Рим». Отметим масштабность его построений, которые, впрочем, вскоре были в значительной степени пересмотрены в связи с введением в научный оборот памятников палеологовской эпохи. К теме этого раннего труда, так же как и к раздумьям над своим исследовательским методом Грабар возвращался на разных этапах своего творчества.

Из биографии исследователя, издаваемой в настоящем сборнике, и дневника Кондакова становится ясно, что летом 1922 г. Грабар ездил в Прагу и Берлин в поисках работы.

Предельно краткий отчет о своей деятельности в Болгарии ученый дал в письме к Д. В. Айналову от 28 февраля 1923 г. из Страсбурга:[42] «...был почти 3 года хранителем музея в Софии. И там и здесь живу неплохо и очень много работаю и даже кое-что печатаю, стараясь помнить и не нарушать Ваших заветов. В Болгарии объездил всю страну и вывез около 200 фотографий ценнейшей живописи, которую кратко описал в общем отчете и буду постепенно издавать; несколько статей касаются отдельных болгарских памятников живописи и архитектуры большой важности. Готовлюсь к диссертации.[43] Если отзоветесь, пришлю Вам свои опыты».

Приведем полностью одно из последних писем Грабара Кондакову, любезно предоставленное нам О. А. Грабаром и хранящееся в его архиве в Принстоне, США.[44]

«Стр[асбург] 12.XII.[19]23

Глубокоуважаемый
Никодим Павлович,

надеюсь, что Вы получили те два письма, которые, — одно весной, другое — летом, я посылал Вам в Прагу. К сожалению, я сам чуть ли не с марта—апреля не имею от Вас никаких известий. Несмотря на то что виной этому, вероятно, только неисправность международной почты или Ваши непрерывные занятия (о которых я по временам узнаю из газет), мне стало трудней продолжать писать Вам, не зная в точности, не затрудняю ли я Вас своими письмами.

Сейчас я, однако, хочу обеспокоить Вас, чтобы напомнить Вам об одном деле, когда-то Вами возбужденном и до сих пор оставшемся незаконченным.

Вы помните, может быть, о намерении болгарского Археологического института издать «Бояну» отдельной книжкой. Филов, тогда еще директор музея, поручил мне собрать материалы и приготовить текст. Когда — еще в Софии — я Вам сообщил об этом, Вы предложили написать „Введение“ к этому изданию.[45] В настоящее время текст и рисунки готовы, текст, согласно желанию института, переводится на болгарский и французский языки. Наступил, таким образом, момент обратиться к Вам с просьбой о выполнении Вашего любезного предложения. Именно об этом я и ходатайствую (вместе с институтом).

Предполагая, что у Вас много очередной работы, я был бы признателен и за самое краткое предисловие.

Характер моей работы следующий. Я рассматриваю книгу исключительно как *издание материала*, без всякого исследования. Проработав над этим исследованием больше года, я пришел к убеждению, что помещать его в данную книгу значило бы невозможно растянуть ее. Поэтому весь уже готовый этюд о Боянской живописи я исключил из настоящего издания и перенес в приготовляемую (частями написанную уже) диссертацию, где «Бояна» входит отдельной главой.

В то же время я хотел сохранить для той же диссертации свежесть темы исследования о Бояне, считая, что мои занятия над этими фресками, как в самой церкви, так и в Софии и здесь, дают мне некоторое право быть их первым истолкователем в печати.

Однако, чтобы описание не было совершенно глухим, я предпослал ему несколько страниц, в которых привел сведения из истории памятника, указал на разграничение разных росписей и на датировку каждой из них и коснулся вопросов о национальности мастеров, и о характере источников и о положении памятника в среде болгарского искусства.

Я очень надеюсь, что такой план издания Вам покажется удовлетворительным. Если вы признаете возможным дать хотя бы несколько

слов „Предисловия“ к изданию, составленному по этой схеме, я вышлю Вам свой французский текст, как только он будет готов (в конце месяца).

Если бы не дальность расстояния, я обратился бы к Вам с просьбой совета по поводу моего текста; к сожалению, по почте это совершенно невозможно.

Пользуюсь случаем, чтобы сообщить Вам о своей женитьбе, имевшей место месяц тому назад в Страсбурге. Родители здоровы и просят передать привет Вам и Вашей семье.

Буду с нетерпением ожидать сообщения о Вашем решении по вопросу о Бояне, и был бы очень рад узнать о том, как Вы себя чувствуете и как протекает Ваша работа. Очень прошу передать мой поклон Екатерине Николаевне и Сергею Никодимовичу и принять мои лучшие пожелания к наступающим праздникам.

Преданный Вам А. Грабар

Позвольте поздравить Вас с выбором во французскую Академию».

Последняя встреча Кондакова и Грабара состоялась на I Конгрессе византинистов в Бухаресте, который проходил 14—19 апреля 1924 г. Тогда европейское сообщество ученых почтило Кондакова и на заседаниях и решением посвятить ему первый том журнала «Byzantion» в связи с его 80-летием. Из дневника академика известно, что 17 апреля он случайно пропустил начало доклада Грабара о фресках Бояны (об их принадлежности грекам или сербам). Имя молодого ученого упоминалось еще раз по поводу доклада Пердризе — Кондаков полагал, что тот говорил о св. Андрее Юродивом со слов Грабара. Кондаков участвовал в прениях по этому докладу и по выступлению Г. Сотириу.[46] В последнем случае говорилось о мартириумах. Отметим, что Кондаков общался с Милле и особенно много с Ш. Дилем.[47]

Считанные дни пребывания патриарха русской византинистики в Бухаресте (13—21 апреля) поражают насыщенностью программы (помимо заседаний): осмотр музейных и частных коллекций, множество приемов у официальных лиц, начиная с наследника престола.

Последнее известное нам письмо Грабара Кондакову написано в Страсбурге 2 октября 1924 г. Оно очень важно в контексте темы.

«Глубокоуважаемый
Никодим Павлович,

узнав из газет о праздновании Вашего восьмидесятилетия,[48] с небольшим опозданием посылаю свои поздравления и пожелания многих лет жизни, наполненной неустанной плодотворной деятельностью, которая вот уже сколько лет служит и будет всегда служить неподражаемым примером всем тем, кому судьба позволила быть когда-нибудь возле Вас. Даст Бог, пройдут эти худшие годы, и Вы вернетесь в Россию, к нормальной жизни и к тем условиям работы, которые бы позволили бы Вам осуществить все намеченные Вами проекты трудов. Насколько я знаю, однако, пражская обстановка все же лучше софийской и одесской в большевистский период. Худшее, следовательно, ушло. Между тем именно этот период, наполненный для Вас лишениями, был для меня временем почти совместной жизни с Вами и двухлетнего ученичества у Вас. Позвольте же одному из тех, которые присоединились — по выражению М. И. Ростовцева („Руль“)[49] — „к сонму Ваших учеников“ уже заграницей или одесском полуизгнании, выразить глубокую признательность за руководство, поучение и поддержку, которыми Вы не оставляли меня, не говоря о благодарности за те знания, которые я приобрел на Ваших лекциях и в Ваших книгах.

Еще раз прошу принять мои пожелания бодрости и здоровья. К моим поздравлениям присоединяется моя мать. Передайте, пожалуйста, наши поклоны многоуважаемым Екатерине Николаевне и Сергею Никодимычу.

Благодарный и преданный Вам А. Грабар».

17 февраля 1925 г. Кондакова не стало. Нет сомнений, что его знаменитый пражский курс лекций, увидевший свет в Праге в 1929 г. («Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры», автор кратко называл его «звериный стиль»), не мог тогда же пройти мимо Грабара. На краткий вариант «Русской иконы» ученик откликнулся рецензией. Личный экземпляр полного издания монографии был испещрен записями на полях. Конечно, Грабар участвовал в трудах «Seminarium Kondakovianum».[50]

Интересно, что много позднее, в середине 1930-х годов, он испытал определенное влияние старшего ученика Н. П. Кондакова, М. И. Ростовцева.

В автобиографии Грабар писал о влиянии на него в страсбургский период его жизни таких исследователей, как П. Пердризе, М. Блок и отчасти Г. Милле, — последнего он причислял к числу своих «технических учителей».[51] Не умаляя значения французской научной традиции для формирования и развития научных взглядов знаменитого ученого, изложенное выше позволяет предполагать, что высокие достижения русской школы византинистов и до известной степени антиковедов как прежнего периода, так и его современников продолжали сохранять для Грабара свое значение в течение многих лет. Особенно остро ученый переживал это, конечно, в 1920-е годы.

Обращение к традициям русской науки в трудах Грабара мы видим, в первую очередь, в глубоком переосмыслении иконографического метода и в разработке отдельных тем. Остановимся кратко на этом.

В автобиографии ученый упоминал о «переломе», происшедшем около 1934 г. в его представлениях о императорской власти в искусстве и влиянии ее на христианскую иконографию.[52] Это произошло после осмысления ряда трудов, среди которых были труды Ростовцева. В результате появилась книга «L'Empereur dans l'art byzantin» (1936 г.). Между тем смеем думать, что и открытия Ростовцева, а затем и Грабара восходят к поискам старшего поколения русских византинистов, в том числе и Кондакова. Последний занимался изучением книги «О церемониях» Константина Порфирородного несколько десятилетий и усиленно культивировал эту тему в 1920-е годы (пражские лекции). Устойчивый интерес Грабара к искусству конца античности и раннего средневековья (например, его «Martyrium» (1943—1946 гг.) и статьи, вошедшие в сборник 1968 г.[53]) в большой степени связан глубинными корнями с трудами Кондакова, Смирнова, Айналова. То же можно сказать о многолетних занятиях Грабара прикладным искусством Византии, в частности, эмалями и «звериным» орнаментом. Правомерность подобных предположений легче проследить на работах, написанных по «русскому» материалу. Ограничимся лишь двумя примерами. В статье «Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantin» (1935 г.) автор непосредственно развивал блестящее открытие Кондакова. Тема другой работы Грабара, «L'art profane en Russie pré-mongole et le „Die d'Igor"» (сборник 1968 г.), также «унаследована» у Айналова и Кондакова. Никодим Павлович усиленно разрабатывал ее незадолго до своей кончины, возможно, делился замыслом неосуществленной монографии о «Слове» со своим юным тогда учеником.

Наконец, есть более общее наблюдение, которое, на наш взгляд, прямо относится ко всему научному творчеству Грабара. Это наблюдение принадлежит одному из учеников Айналова и младших учеников Кондакова, Л. А. Мацулевичу (1886—1959 гг.). Он писал: «Давно уже было обращено внимание на обоснованность, на солидную мотивированность, широту и точность работ кондаковской школы. Причина этого лежит в том, что основоположник византийской археологии воспитывал в своих учениках уважение к науке, к своему ремеслу. Она не опускалась у них до служебного положения. Исследование в области ли византийской археологии, в области ли востоковедения или европейского Запада имели для них самодовлеющее значение. Быть точным, не оказаться тенденциозным, не впасть бы в ошибку из-за упущения какого-то факта пронизывало исследовательскую жизнь всех. Сознание необходимости учиться сопровождало их до глубокой старости, правильнее сказать, до гроба».[54]

Задача настоящей статьи не будет выполнена, если мы не напомним о серьезном влиянии русских историков византийского искусства и, в первую очередь, Кондакова, на развитие исследований французской школы начиная с конца XIX в., и особенно на Милле, с которым много позднее оказался тесно связан Грабар.

Милле, как и некоторые другие его коллеги, изучил русский язык для знакомства с трудами русских ученых. По-видимому, он не раз встречался с Кондаковым. Известно об их одновременной работе на Афоне в 1898 г.

Большой интерес представляют письма Милле к Кондакову, хранящиеся в LAPNP. Это 16 писем, написанных по-французски в 1917, 1920—1924 гг.[55] Приведем фрагменты из нескольких посланий, которые позволяют представить, сколь значимым для французского ученого оставалось имя его старшего русского коллеги. Именно на этом фоне Грабар вошел в орбиту внимания Милле.

В 1916 г. за заслуги перед наукой Кондаков был награжден французским правительством

Орденом Почетного легиона второй степени. По поводу столь редкого случая Милле писал 30 января 1917 г.: «Очевидно, что наше византиноведение обязано тем, что оно собой представляет, глубине Вашей мысли, Вашей несравненной проницательности. Вы заронили новые идеи, вдохновившие все наши работы. Лично я ощущаю самую живую радость». В другом, недатированном письме (около 1918 г. или несколько позднее), он писал в связи с получением от автора второго тома «Иконографии Богоматери» (Пг., 1915): «Позвольте мне Вам сказать, что я восхищен силой Вашей мысли, всегда глубокой и творческой. Вы умеете раскрыть в художественной форме основное содержание, чувства и мысли, сообщающие ей жизнь. Вы продемонстрировали нам метод, могущий сделать историю искусства привлекательной и поистине человечной. Вы совершенно правы, уделяя в ней место иконографии, поскольку она показывает нам, часто более ясно, чем стиль, пути влияний, тип, который остается, тогда как форма меняется от одной страны к другой. Ваша книга обнимает такую обширную область, объясняет нам иконографию Богоматери и, одновременно, дает лучшее понимание всей истории христианского искусства первых веков. Примите мои пожелания здоровья, столь драгоценного для наших штудий, вкупе с выражением моего восхищения».

Затем переписка прервалась и, наконец, 4 ноября 1920 г. Милле смог сообщить из Афин: «Mr и глубокоуважаемый мэтр. Позвольте мне сказать Вам о том огромном удовольствии, которое доставило мне Ваше письмо от 20 июля, а также Ваша открытка. Я действительно счастлив знать, что вы в безопасности, вдали от этой ужасной смуты. Не взыщите за то, что я не написал Вам раньше. Я был на Афоне, как Вы знаете, я выполнял очень тяжелую работу, насколько утомительную, что я отказался от всякой переписки. Мы воспроизвели с максимальной детализацией все памятники христианского искусства, здания, живопись, миниатюры, ризницы. Обширной публикацией мы познакомим общественность со всеми этими бесценными произведениями, которые Ваша прекрасная книга открыла 20 лет назад».[56] Отметим, кстати, что из письма от 3 мая 1921 г. становится известно, что его автор был еще незнаком с книгой Д. В. Айналова «Византийская живопись XIV столетия» (1917 г.).[57]

С 1922 г. в целом ряде писем Милле рассказывал о своих серьезных попытках устроить в Париже издание полного варианта трудов Кондакова о русской иконе.[58] Существовал также несостоявшийся план переезда самого академика в Париж. Так, 24 сентября Милле писал: «Как я сожалею, что Вы не согласились преподавать у нас. Это настоящий русский университет, занятия которого проходят в помещении Института славянских исследований.[59] Вы обрели бы здесь выдающихся соотечественников, и лично для меня было бы большой радостью учиться подле Вас». И далее, имея в виду письмо русского ученого, он продолжал: «Все те приятные слова, сказанные Вами о моей „Иконографии“,[60] меня очень тронули. Эта книга во многом обязана Вашим собственным исследованиям. Вы нам открыли замечательный и большой путь в изучении византийской археологии, Вы посеяли урожай, который мы пожинаем». Приведем наиболее значимый, на наш взгляд, фрагмент письма, посвященный предполагавшемуся изданию «Русской иконы» (письмо от 6 июля 1923 г.): «Я всегда в Вашем распоряжении относительно издания Вашей книги о русской иконе. Не беспокойтесь о подписке. Она необходима, но ее буду добиваться я. Я уже давно получил некоторые обещания. Я переведу Вашу работу и сверю перевод. Я только прошу Вас отпечатать Ваш текст на пишущей машинке, если Вас это не затруднит. Позвольте мне все это организовать. Я хочу, чтобы моя страна воздала должное Вашей замечательной научной деятельности. Таков будет смысл, который Академия, Институт славянских исследований или правительство придадут подписке». В том же письме говорилось, что если мэтр пришлет свою статью для первого номера журнала «Byzantion», «это была бы превосходная рекомендация для нашей работы».[61] Милле возвращался к той же теме 30 января 1924 г.: «Мы были бы очень польщены иметь Вашу статью в нашем первом номере». Тут же предлагалась помощь по ее иллюстрированию. В двух письмах шла речь об участии Кондакова в сборнике, составлявшемся по случаю 80-летия Г. Шлюмберже:[62] 6 июля 1923 г. в этом же письме Милле сделал предложение, а 7 сентября следующего года благодарил русского ученого за согласие. В последнем письме упоминалось, что Кондаков на днях прислал свой портрет. Французский ученый замечал: «Я

вижу на нем выражение той поразительной энергии, которой годы совсем не коснулись и которой мы так восхищались в Бухаресте». Вскоре после кончины академика Милле писал его сыну (24 марта 1925 г.): «Ваш отец был одним из тех учителей, которых я более всего почитал». На этом закончим краткий обзор писем Милле.

Итак, в соотношении имен Кондакова и Грабара заключен, на наш взгляд, глубокий смысл, даже если он не осознавался Грабаром в зрелые годы. Все творчество патриарха русской византинистики было пронизано пафосом единства средневековых культур Запада и Востока. Поэтому он совершал свои легендарные поездки — большинство из них в Европу. Грабар, волею судьбы проведя основную часть жизни на Западе, шел к той же цели, на новом уровне овладев тем материалом, к познанию которого всегда стремился его великий учитель. Сейчас, когда нет уже и Грабара, представляется, что из всего сделанного ученым в последние годы жизни поддержка молодого исследователя является одной из весомых заслуг Кондакова перед наукой.

---

[1] *Грабар А. Н.* Автобиографичен очерк // Изкуство (София). 1986. № 7. С. 26 (далее — *Грабар*, 1986). К сожалению, нами была допущена ошибка в книге: История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории). М., 1985. На с. 82 и 158 вместо «И. Э. Грабарь» надо читать «А. Н. Грабар». Ошибка свидетельствует о недоступности в то время материалов, связанных с русской эмиграцией.

[2] *Грабар*, 1986. С. 26, 27; *Грабар А. Н.* Несколько слов воспоминаний о Якове Ивановиче Смирнове // Художественные памятники и проблемы культуры Востока: Сб. статей. Л., 1985. С. 7—8.

[3] *Kopecká L., Dandová M.* Nikodim Pavlovič Kondakov (1844—1925) // Literární archív Památniku Národního Písemnictví v Praze: Slovanský Ústav. Písemná pożstalost. Praha, 1995. S. 6, 9. Фонд (далее — LAPNP) не имеет номера и нумерации листов.

[4] *Кызласова И. Л.* Академик Н. П. Кондаков: Из европейских архивов // XVIII Международный конгресс византинистов: Резюме сообщений. М., 1991. Т. 1. С. 628—629. (Работа посвящена памяти А. Н. Грабара); *Она же.* Забытая традиция в преподавании истории искусства: Из опыта Ф. И. Буслаева и Н. П. Кондакова // III научно-практическая конференция «Охраняется государством». СПб., 1994. Вып. 5, ч. 2. С. 78—81 (То же: Rossica: Научные исследования по русистике, украинистике, белорусистике. Praha, 1996. S. 71—84); *Kyzlasova I.* Akademician N. P. Kondakov: New Archive Documents 1917—1925 // XIX International Congress of Byzantine Studies. Byzantium: Identity, Image, Influence. Abstracts. Copenhagen, 1996. № 9414.

[5] Н. Л. Окунев учился в Петербургском университете у Д. В. Айналова в 1905—1909 гг., 1909—1912 гг. (магистерские занятия), оставлен для подготовки к профессорскому званию, но стал преподавать в школах. В начале 1910-х годов участвовал в домашних семинарах Н. П. Кондакова — более двух зим (см.: *Мацулевич Л. А.* Памяти Д. В. Айналова: Роль византиноведения в деятельности Н. П. Кондакова и Д. В. Айналова / Публ. О. А. Белобровой // СИ. 1986. Вып. 21. С. 348—349, далее — *Мацулевич*, 1986). В 1913—1914 гг. — ученый секретарь РАИК. В 1913—1916 гг. прикомандирован к Академии наук, где его занятиями руководил Н. П. Кондаков, — он составил официальную характеристику научной деятельности Н. Л. Окунева (*Вздорнов Г. И.* Материалы для биографии Н. Л. Окунева // ЗЛУ. 1976. № 12. С. 309—318). После эмиграции до середины 1922 г. был профессором в университете в Скопле (Югославия), затем — в Карловом университете в Праге, часто ездил для исследования памятников в Югославию (см. примеч. 39). См. также: *Ђорђевић И. М.* Значај Н. Л. Окуњева за српску историју уметности // Руска емиграција у српској култури XX века. Београд, 1994. Т. 1. С. 213—219.

Е. Н. Яценко, дочь генерал-майора артиллерии, выпускница Высших женских (Бестужевских) курсов, познакомилась с Н. П. Кондаковым в 1915 г., участвовала в сборе материалов к ряду трудов академика (незавершенным «Русским кладам». Т. 2 и др.), участвовала в редактировании «Собрания сочинений» Ф. И. Буслаева (1917 г.), в составлении указателя по русской археологии и древностям (*Тункина И. В.* Н. П. Кондаков: обзор личного фонда // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге. СПб., 1995. С. 117, 119, далее — *Тункина*, 1995). Согласно дневнику Н. П. Кондакова, в 1917 г. он занимался с ней орнаментикой по рукописям. Е. Н. Яценко покинула Петроград вместе с учителем в апреле того же года и находилась рядом с ним до конца его дней. Во многом благодаря ее постоянной заботе старый ученый смог сносно жить в трудные годы. После 1919 г. в дневнике академика нет сведений о научных занятиях Е. Н. Яценко. Но она не оставила дом Кондакова, даже когда в начале 1920-х годов в эмиграции (в Сербии) оказался ее отец. Е. Н. Яценко уехала из Праги в 1928 г. во Францию, где ее след потерялся.

[6] Письмо к А. И. Соболевскому от 10 мая 1919 г. См. подробнее: *Кызласова И. Л.* Из эпистолярного наследия Н. П. Кондакова // АЕ за 1988 год. М., 1989. С. 220—221 (далее — *Кызласова*, 1989).

[7] Записи от 11, 14, 18 марта и 11 апреля 1919 г.

[8] Письмо к А. И. Соболевскому от 10 мая 1919 г. См.: *Кызласова*, 1989. С. 220—221.

[9] Там же. О лекциях Н. П. Кондакова см. воспоминания Б. В. Варнеке (*Тункина*, 1995. С. 100—101).

[10] *Ростовцев М. И.* Странички воспоминаний — Никодим Павлович Кондаков. 1844—1924: К восьмидесятилетию со дня рождения. Прага, 1924. С. 27—28; *Мацулевич*, 1986. С. 349.

[11] В дневнике 1919 г. есть записи с выражением недовольства по поводу самостоятельности Н. Л. Окунева. Позднее, в Праге, конфликт двух ученых усугубился (см.: *Анфертьева А. Н.* Д. В. Айналов: жизнь

творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге. СПб., 1995. С. 304).

[12] И. А. Бунин был соседом, другом и коллегой Н. П. Кондакова по редакции газеты «Южное слово». Последний предоставил писателю возможность разделить с ним его каюту на пароходе во время отъезда из Одессы.

[13] А. Н. Грабар, вероятно, ошибался, вспоминая, что уехал из Одессы в конце января 1920 г. (*Грабар*, 1986. С. 26). Дневник Н. П. Кондакова очень точен, так как он делал записи каждый день, позднейших приписок немного и они датированы. См. также: *Грабар А. Н.* Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

[14] Имя А. Н. Грабара ошибочно называлось и среди приглашенных на работу в университет (*Каназирска М.* «Русская мысль» в Болгарии (1921 г.) // Культурное наследие российской эмиграции. М., 1994. Кн. 2. С. 61, далее — *Каназирска*, 1994).

[15] См. письмо А. Н. Грабара к Д. В. Айналову от 28 февраля 1923 г. (*Анфертьева*, 1995. С. 304).

[16] *Грабар А.* Материалы по средневековому искусству в Болгарии // Годишник на Народния музей за 1920 год. София, 1921. Т. 1. С. 97—164. Отметим, что в том же издании за 1922 г. (Т. 2) ученый поместил еще две свои работы.

[17] См. письмо Г. Милле к Н. П. Кондакову от 3 мая 1921 г. (LAPNP). Г. Милле (G. Millet) (1867—1953 гг.), долгие годы глава французской художественной византинистики; профессор Коллеж де Франс; иностранный член-сотрудник ИРАО (1918 г.), член-корреспондент РАН (1924 г.). Много лет был лично знаком с Н. П. Кондаковым, испытал значительное влияние русского ученого (см. ниже).

[18] Близкий друг А. Н. Грабара, позднее известный филолог и литературный критик Константин Васильевич Мочульский (1892—1950 гг.) (о нем см.: *Раев М.* Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919—1939. М., 1994. С. 78, 126, 127, 132, 139, 147, 163, 170, далее — *Раев*, 1994); *Каназирска*, 1994. С. 59, 68, 71, 72, 73; *Трущенко Е.* Мочульский Константин Васильевич // Русское зарубежье: Золотая книга русской эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 429—430 (далее — Русское зарубежье, 1997). Оба друга активно сотрудничали в 1921 г. в литературно-критическом разделе журнала «Русская мысль», издававшимся П. Б. Струве. О К. В. Мочульском см. также комментарий к: *Грабар А. Н.* Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

[19] Вместе с А. Н. Грабаром из Одессы выехала его мать, урожденная баронесса Притвиц. Позднее к ним присоединился отец ученого, Николай Степанович Грабар, бежавший из России с остатками армии Врангеля (сообщено О. А. Грабаром). До 1917 г. последний был юристом, сенатором. О семье см.: *Лосский Б. Н.* Памяти Андрея Грабара // ВИД. Л., 1991. Т. 23. С. 311—312. См. также: *Грабар А. Н.* Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

[20] М. Раев ошибочно писал (*Раев*, 1994. С. 80), что А. Н. Грабар получил образование в эмигрантском учебном заведении.

[21] Сергей Иванович Покровский. Его биографическими данными мы не располагаем. В 1932 г. участвовал в SK (Т. 5), писал о мозаике в Св. Софии в Софии. В LAPNP сохранились семь его писем 1920-х годов к сыну Н. П. Кондакова, Сергею (1878—1940 гг.), который был художественным критиком, журналистом.

[22] Савицкий Петр Николаевич (1895—1968 гг.), географ, публицист, один из основоположников евразийства. В Праге с 1921 г. — преподавал на Русском юридическом факультете и в Пражском немецком университете; директор Русской гимназии, в 1940—1945 гг. один из трех директоров-распорядителей Института им. Н. П. Кондакова.

[23] Письмо В. Н. Златарского от 30 августа 1924 г. С. Н. Кондакову (LAPNP).

[24] О. А. Грабар вспоминал, что сначала в Страсбург сумел перебраться К. В. Мочульский, но вскоре он уехал в Париж, успев договориться о замещении его места А. Н. Грабаром.

[25] Немногие сокращенные слова, если они истолковываются однозначно, восстановлены нами. Авторские подчеркивания не оговариваются.

[26] К. В. Мочульский.

[27] О нем сведениями не располагаем.

[28] Выпущен абзац о проблемах пересылки писем.

[29] С. И. Покровский.

[30] См.: *Въжарова Ж.* Руските учени и българските старини: Изследоване, материали и документи. София, 1960. С. 306.

[31] Здесь и далее сохраняем авторское написание.

[32] Так в тексте.

[33] *Mâle E.* L'art religieux du XII^{e} siècle en France. Paris, 1922.

[34] V Congrès International des Sciences historiques.

[35] А. Грегуар (1881—1964 гг.), в течение многих лет глава бельгийского и в значительной степени западноевропейского византиноведения, профессор Брюссельского университета, в 1924 г. основал Институт восточной и славянской филологии и истории, который в том же году стал издавать журнал «Byzantion». А. Грегуар был его главным редактором.

[36] М. И. Ростовцев (1870—1952 гг.) покинул Россию в 1918 г., жил в Англии, в 1920 г. переехал в США (см.: *Аветесян К.* Ростовцев Михаил Иванович // Русское зарубежье, 1997. С. 546—548). Много лет сотрудничал с «Seminarium Kondakovianum», позднее Институтом им. Н. П. Кондакова. О М. И. Ростовцеве см. также комментарий к: *Грабар А. Н.* Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

В LAPNP хранятся семнадцать писем М. И. Ростовцева и его жены к Н. П. Кондакову (1919—1925 гг.) и два письма к его сыну Сергею (1924—1925 гг.). Всю переписку см.: Г. М. Бонгард-Левин, В. Ю. Зуев, И. Л. Кызласова, И. В. Тункина. Письма М. И. и С. М. Ростовцевых к Н. П. и С. Н. Кондаковым / Публ. // Скифский роман. М., 1997. С. 431—460. Приведем лишь краткие фрагменты текстов. В письме [1922 г.] ученик писал учителю, «что в будущем году в феврале мне удастся побывать в Европе на 8 месяцев, согласно здешним правилам. Если буду в Европе, то постараюсь съездить в Италию, но вряд ли мы там встретимся... Но м. б., Вы поедете на Международный исторический конгресс в Брюссель... Я там буду и очень счастлив был бы встретиться с Вами. Но и на это плохо надеюсь, так как знаю, что Вы конгрессов не любите...». В следующем письме читаем: «Чудесно будет, если удастся повидаться в Брюсселе. В Прагу я никак попасть не могу». В письме от 13 мая 1923 г. подводится итог: «Я был так уверен, что мы [с женой] найдем Вас в Брюсселе, что не писал Вам из Лондона и Парижа. В Брюсселе, к сожалению, убедился, что Вы не приехали». М. И. Ростовцев и Н. П. Кондаков более не встретились.

[37] Перечислены темы, интересовавшие Н. П. Кондакова, в частности, затрагивавшиеся им в курсах лекций в Софии и Праге.

[38] А. Н. Грабар и Н. Л. Окунев и позднее поддерживали научные и дружеские связи. См., например, выражение благодарности Н. Л. Окуневу за ценные советы и указания: *Грабар А. Н.* Нерукотворный Спас Ланского собора. Прага. 1930. (Ζωγραφικὰ: Памятники иконописи. Т. 3). С. 34.

О. А. Грабар рассказал нам, что ему запомнилось общение их семьи с приехавшим в гости в 1946 г. Н. Л. Окуневым.

[39] 31 июля 1923 г. Н. Л. Окунев писал Д. В. Айналову: «Два с половиной года я провел в Македонии — в Скопле, где был профессором университета. Было очень трудно и материально и морально, особенно в последнем смысле, настолько были некультурны, грубы и так лишены были всякой душевной тонкости и красоты наши гостеприимные хозяева. Но все же за это время, с большим трудом и преодолевая иногда совершенно фантастические препятствия, которые ставились опять-таки теми же гостеприимными хозяевами, мне удалось собрать очень большой материал, особенно в области сербской церковной живописи XIII—XV вв. Интересного, нового и значительного в этой области так много, что приходится многие старые, уже казалось бы решенные, вопросы перерешать и ставить бесчисленное количество новых». «В Сербии совсем не было книг, и там никакая обработка этого материала не была бы возможна. Поэтому-то, главным образом, я и перебрался полгода тому назад сюда, но и здесь немногим лучше. Почти нет совсем русской и французской литературы — Ваших книг нет совсем, а мне они очень нужны, особенно „Византийская живопись XIV в.“». «В связи с читаемым мною здесь курсом по истории русского искусства, намечается у меня работа и в этой области, главным образом, касательно древнего периода, XII—XIV вв.» (СПбА РАН. Ф. 737. Оп. 2. Д. 52. Л. 1, 1 об., 2). О книге Д. В. Айналова см. примеч. 57.

[40] *Kondakov N. P.* The Russian Icon. Oxford, 1927.

[41] *Грабар А.* Болгарские церкви-гробницы // Изв. на Българския археологически институт. София, 1922. Т. 1/1 (1921—1922). С. 103—135.

[42] СПбА РАН. Ф. 737. Оп. 2. Д. 24. Л. 1 об. Из письма Н. Л. Окунева к Д. В. Айналову от 31 июля 1923 г. известно, что Айналов ответил на письмо А. Н. Грабара (Там же. Д. 52. Л. 1). Переписка в 1923 г. продолжалась, но сохранился лишь пустой конверт письма Грабара из Страсбурга, полученного Айналовым в Петрограде 30 мая (Там же. Д. 24. Л. 3 об.). Там же хранится еще два письма А. Н. Грабара к Д. В. Айналову от 1 января и 17 мая 1927 г. (Там же. Л. 2—2 об., 4). В первом бывший студент — Грабар, по совету Г. Милле, обратился к профессору Айналову за рекомендацией. Она должна была помочь молодому ученому получить стипендию, позволявшую заниматься историей искусства в Принстонском университете. «Во Франции, несмотря на содействие Millet и Perdrizet, это оказывается невозможным, так как по закону страны только французско-подданые допускаются к занятию преподавательской деятельностью». А. Н. Грабар напоминал, что некогда Д. В. Айналов предложил ему остаться при университете на своей кафедре. Второе письмо — благодарность за «прекрасную рекомендацию, которая мне окажет большое содействие. Правда, тот проект получения должности в Америке, о котором я Вам писал, теперь отпал, но я не сомневаюсь, что скоро появится какая-нибудь новая возможность устройства, и Ваша рекомендация везде будет иметь первостепенное значение».

[43] Второй книгой, нужной для защиты докторской диссертации, стала «Le peinture réligieuse en Bulgarie» (Paris, 1928). А. Н. Грабар постоянно обращался к болгарским памятникам почти всю жизнь.

[44] Автограф, вероятно, авторская копия или черновик отправленного письма.

[45] Введение Н. П. Кондакова не было написано.

[46] Г. Сотириу (1880—1965 гг.), греческий археолог, византинист.

[47] Ш. Диль (Ch. Diehl) (1859—1944 гг.), фактический создатель французской школы византиноведения; основатель кафедры истории и цивилизации Византии в Сорбонне и профессор (1899—1934 гг.), член Парижской Академии надписей и изящной словесности (1910 г.), иностранный почетный член ИРАО (1911 г.), иностранный член-корреспондент АН СССР (1925 г.). О Ш. Диле см. также комментарий к: *Грабар А. Н.* Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

[48] Это свидетельствует об определенном «отдалении» А. Н. Грабара от учителя, так как о грядущем юбилее говорилось в Бухаресте. Кроме того, люди из окружения Н. П. Кондакова в Праге, готовившее сборник в честь ученого (примеч. 10), не обратились к Грабару в Страсбург за статьей, возможно, это объясняется его молодостью.

[49] Эмигрантская газета. Статью найти не удалось.

[50] *Grabar A. N.* [Рецензия] // Byz. 1931. Vol. 4. P. 912—918. Рец. на кн.: Kondakov N. P. The Russian Icon. Oxford, 1927. Полное изд. монографии см.: *Кондаков Н. П.* Русская икона. Прага, 1928—1933. Т. 1—4 (далее — *Кондаков*, 1928—1933).

О записях на полях книги рассказал нам О. А. Грабар. Об участии А. Н. Грабара в трудах семинариума см.: *Вернадский Г.* Русская историография. М., 1998. С. 380.

[51] *Грабар*, 1986. С. 27.

[52] Там же.

[53] *Grabar A.* L'art du Moyen âge en Europe Orientale. Paris, 1968.

[54] *Мацулевич*, 1986. С. 349—350.

[55] Кроме того, одно письмо к С. Н. Кондакову (1925 г.) в связи с кончиной его отца и одно письмо жены Милле от 30 сентября 1920 г. к Н. П. Кондакову. Благодарю М. Л. Матюшкину и К. Н. Павлову за их любезное участие в переводе писем. Полную публикацию писем см.: Письма Г. Милле Н. П. Кондакову 1917, 1920—1924 годов / Публ. И. Л. Кызласовой (в печати).

[56] См.: *Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902; *Millet G.* Monuments de l'Athos. Paris, 1927.

[57] *Айналов Д. В.* Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917.

[58] *Кондаков*, 1928—1933. Т. 1—4.

[59] Русского университета в Париже не было, речь идет о высокой оценке деятельности группы преподавателей, работавших в рамках Института славянских исследований. Этот институт был независимой, полуобщественной организацией, основанной в 1919 г. (признан властями в 1920 г.).

[60] *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris, 1916.

[61] *Kondakov N. P.* Les Costumes orientaux à la Cour Byzantine / Trad. du russe par H. Grégoire // Byz. 1924. T. 1. P. 7—19.

[62] G. Schlumberger (1844—1928 гг.), историк, создатель византийской сигиллографии, о его юбилее и изданном сборнике см.: *Бенешевич В.* Хроника // ВВ. 1926. Т. 24. С. 122. Н. П. Кондаков широко опирался на труды французского исследователя. См.: Kondakov N. Un détail des harnachements' byzantins // Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger, à l'occasion du quatrevingtième anniversaire de sa naissance. Paris, 1924. P. 399—407.

Irina Kyzlasova (*Moscow*)

NEW ON THE EARLY STAGE OF THE SCIENTIFIC WORK OF A. N. GRABAR

Summary

A. N. Grabar in the autobiography called N. P. Kondakov, J. I. Smirnov and D. V. Aynalov his teachers. They took note of him in St Petersburg in 1915—1916. O. A. Grabar was of opinion that his father didn't write about Kondakov in detail because all the life he kept the feeling of almost a son to Kondakov.

The article brings into science some new archival materials: passages of Kondakov's personal diaries 1919—1924 (with the mention of A. N. Grabar), five Grabar's program letters to Kondakov and his secretary J. N. Jatsenko (1922—1924), passages of letters by Grabar and N. L. Okunev to D. V. Aynalov (1923) as well as G. Millet's letters to Kondakov Literature Archives in Prague, Academy of Sciences Archive in St Petersburg and O. A. Grabar's archive.

It's becoming obvious the serious role of Kondakov in the fate of Grabar, by whose guidance he graduated University in Odessa (1919) and listened to Kondakov's lectures at the house of his professor. Their close contact was continued in Sofia (1920—1922). The young scientist worked at the seminar of Kondakov, they studied monuments at the museums and in different localities together. Kondakov made a serious contribution to Grabar's publication of frescoes in church Boyana (1924). In the spring 1922 Kondakov went to Prague and Grabar dreamted to go there too in order to continue his work next to his professor but there wasn't any vacancy and he went to Strasbourg in the autumn 1922. Grabar went on consulting his teacher on the most important problems including the conception and method of one of two books, which were necessary for the defense of his second dissertation (published in 1928). The last meeting of these scholars took place at the I Congress of byzantinists in Bucharest in April 1924. In February 1925 Kondakov died. The last works by Kondakov (between them the book on the «animal style») were not missed by Grabar.

In his youth Grabar found himself in the circle of the elder pupils of Aynalov and Kondakov: J. I. Smirnov, N. L. Okunev, then in 1930-th Kondakov's pupil M. I. Rostovtsev. Of course, Grabar took part in the works of «Seminarium Kondakovianum».

Grabar wrote on influence of P. Perdrizet and G. Millet over him in his Strasbourg years. We do not want to belittle the importance of French scientific tradition for form and development of the famous scientist, but we think that the high achievements of Russian byzantinists school and to the certain degree of Russian historians of antiquity both predecessors and contemporaries were actual for Grabar.

The appeal to the traditions of Russian science in Grabar's works had an effect on the elaboration of certain themes. The scientist wrote on a turning-point in his notions of the reflection of emperor's power and its influence on Christian iconography. It happened in about 1934 after learning a number of scientific works, those by Rostovtsev first of all. The result was the book of 1936. We dare think that both Rostovtsev's and then Grabar's discoveries are coming from studies of the elder generation of Russian byzantinists and in that number Kondakov. Kondakov was occupied with learning the book «De Ceremoniis» by Konstantin Porfirogenet for several ten-year periods and intensely elaborated this theme in his late years (lectures in Prague). Grabar's stable interest in the art of late antiquity and early middle-ages has the common root with works by Kondakov, Smirnov, Aynalov. The same we may suppose with reference to Grabar's many years work at Byzantine applied arts and in that number at enamels and «animal ornament». Let's note his stable attention to iconographical studies as well. We think in the correlation of names Kondakov and Grabar there is a profound meaning. All the Kondakov's creative life was full of pathetic of East and West middle ages culture unity. That's why he had his legendary voyages, most of them to Europe. By the will of fortune Grabar spend the longest part of his life in the West and he went to the same aim that Kondakov always inspired to get to know. Now it is clear, that from all the scientist has done then the support of young Grabar is one of important Kondakov's merits before science.

АНДРЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ГРАБАР И ЕВРОПЕЙСКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ АРХЕОЛОГИЯ*

Л. Г. Хрушкова (*Москва*)

Исследовательские интересы Андрея Николаевича Грабара охватывали обширные области в смысле тематическом, географическом и хронологическом. Однако раннехристианская эпоха кажется его особым пристрастием. Феномен появления и становления христианского искусства всегда живо интересовал ученого. Моя цель — рассмотреть некоторые аспекты трудов Грабара в связи с христианской археологией, областью современного исторического знания, которая исследует культуру раннехристианского периода (II—VII вв.), «человека и его историю в зеркале памятников».[1] Понятие «христианская археология» может подразумевать или исследование раннехристианских вещественных источников вообще, или, в более узком смысле, то направление в европейской науке, которое связано с традициями «римской школы», поскольку Рим и был почвой, на которой сформировалась эта дисциплина. Я буду говорить о христианской археологии в последнем смысле, обращаясь, прежде всего, к материалам Международных конгрессов по христианской археологии, которые вполне ясно отражают эволюцию этой отрасли гуманитарного знания.[2]

Ученик Н. П. Кондакова и Д. В. Айналова, а позже — Г. Милле, Грабар принадлежит двум исследовательским традициям: русской и французской. Можно было бы сказать, что его фигура символизирует и воплощает судьбу русской научной традиции на западноевропейской почве. Наименование формальной позиции Грабара в период 1946—1966 гг.: штатный профессор кафедры раннехристианской и византийской археологии в Коллеж де Франс — напоминает нам еще об одном явлении в истории науки XX столетия. Я имею в виду взаимодействие двух близких ветвей исторического знания: христианской и византийской археологии.[3]

Говоря о европейской христианской археологии и русской научной школе византинистики, менее всего мы можем представить эти две традиции в виде двух независимых параллельных прямых. Скорее это прихотливый узор, и я отмечу здесь только некоторые моменты. В 1875 г. Кондаков работал в Риме, собирая материал для своей диссертации о византийской миниатюре. Он знакомится здесь со многими учеными — из разных городов Европы они устремлялись в Вечный город. Среди них возвышается фигура Джованни Баттиста де Росси, который стал «отцом-основателем» христанской археологии. Русский исследователь становится членом Общества любителей христианской археологии в Риме, деятельность которого направлял де Росси. Здесь Кондаков делает доклад об одном из самых редких раннехристианских памятников Рима — деревянных вратах V в. церкви Св. Сабины.[4]

Кондаков на протяжении лет поддерживал связи с де Росси. В частности, итальянский ученый получил приглашение на VI археоло-

---

* Работа выполнена по гранту РГНФ, проект № 98-01-00126.

В этой статье использованы материалы, полученные мною во время работы в библиотеках Понтификального института христианской археологии (Рим) и Французской школы в Риме в 1996 и 1997 гг., благодаря поддержке Католического комитета по культурному сотрудничеству (Ватикан), Дёльгер-Института по изучению поздней античности Боннского университета, а также в Византийской библиотеке (Париж) в 1994—1995 и 1998 гг., благодаря поддержке фонда «Немецкое научное сотрудничество» (Deutsche Forschungsgemeinschaft, ФРГ).

гический съезд, который, по замыслу Кондакова, должен был состояться в Стамбуле, но из-за противодействия турецких властей прошел в Одессе в 1886 г.[5] А когда готовился I Международный конгресс по христианской археологии, Кондаков, вместе со Стриговским и другими ведущими европейскими учеными, должен был стать членом его Оргкомитета.[6] К сожалению, ни де Росси, ни Кондаков не смогли воспользоваться полученными приглашениями.

Много размышляя о судьбах и методах русской византинистики, Кондаков опирался на глубокое знание европейской науки, в том числе и христианской археологии. Обследуя памятники Константинополя, он, по понятной связи мыслей, думает о Риме, о его изучении: «Русская археологическая наука, как и западная, почерпает свой метод и руководящие принципы в древнехристианском отделе, но по своим собственным, ей присущим задачам, становится в то же отношение и к археологии византийской». И далее: «Научное основание предмета христианской археологии было положено новыми исследованиями на той же почве христианского Рима... Широкий научный метод, соединявший в себе филологическую критику и художественно-исторический анализ памятника, или совмещение археологии и истории искусства, могут быть выставлены ныне руководящим принципом в общей науке древностей».[7]

Во время своих первых поездок в Рим Кондаков знакомится с французом Луи Дюшеном, учеником, а вскоре и другом де Росси, будущим автором известных трудов по истории церкви и литургии. Научные интересы Дюшена связаны не только с Римом, но и с христианским Востоком. Он воспитал много учеников, среди них — Габриель Милле. По обычаю того времени, Дюшен направляет своих воспитанников в Рим, рекомендует их де Росси и дает характеристики своим острым метафорическим языком: «Они представят вам третьего, по имени Милле, который тоже вышел из моего чрева, но для Афинской школы. Этот не менее хорош, но гораздо более спокойный и редкой застенчивости».[8] Речь идет о École Française d'Athènes, научном центре, существовавшем параллельно с Французской школой в Риме. Пройдет почти полвека, некогда робкий юноша станет признанным мэтром французской византинистики, и однажды в его парижский кабинет войдет русский исследователь Андрей Николаевич Грабар (может быть, тоже не без робости). За его плечами — учеба в Петербурге, затем в Праге, где преподавал Кондаков, и, наконец, работа в Страсбургском университете, по значимости втором после Сорбонны, однако все-таки не столичном. Участники конференции, посвященной 100-летию А. Н. Грабара, с интересом слушали рассказ Олега Андреевича Грабара о том, как его отец познакомился с Милле и имел удачный случай продемонстрировать свою эрудицию. Милле становится учителем Грабара. В 1937 г. Грабар покинул Страсбург и переехал в Париж, где с этого времени и до 1966 г. руководил исследованиями по византийскому искусству и христианской археологии в École des Hauts Études. В своей деятельности Милле, проживший долгую жизнь (скончался в 1953 г. в возрасте 87 лет), соединяет век минувший и век нынешний. В некрологе, посвященном учителю, Грабар напишет, что Милле, «проникнутый классической культурой», изучал византийское искусство «ради него самого в рамках религиозной истории Византии», в этом отношении используя опыт русских ученых: Н. В. Покровского, Н. П. Кондакова, Н. П. Лихачева. В то же время сам Милле оказал влияние на русских исследователей, например, на Д. В. Айналова, в частности, в изучении живописи палеологовской эпохи.[9]

Именно Л. Дюшен имплантировал христианскую археологию на французскую почву, взяв отросток, конечно, в Риме. Осенью 1877 г. он основывает кафедру христианской археологии в Парижском Католическом институте, сообщая де Росси о начале своей работы: «Уже с месяц я непрерывно говорю о вас, о ваших раскопках, о ваших открытиях, о ваших книгах, которые тоже являются монументами».[10] Пройдет немного времени, и французская христианская археология приобретет собственное лицо, и не в последнюю очередь — благодаря тому духу критической смелости и борьбы, который так отличал характер Дюшена. Вот что пишет он о себе: «Мое направление ума побуждает меня говорить не то, что меня хотят заставить говорить, но то, что я считаю истиной».[11] Самостоятельность и критический взгляд на вещи французская школа сохраняет и в наши дни. Можно сослаться хотя бы на известные предложения проф. Н. Дюваля реформиро-

вать традиционный («римский») способ подготовки Международных конгрессов по христианской археологии и даже сменить наименование дисциплины на название «археологии поздней античности». В числе «пролагателей путей» французской школы христианской археологии Н. Дюваль называет А.-И. Марру, П. Лемерля, Ж. Юбера и А. Грабара.[12] Таким образом, мы видим имя Грабара в перспективе более чем столетней французской научной традиции.

Но обратимся к более конкретным вещам. Речь пойдет о V Международном конгрессе по христианской археологии, в подготовке и проведении которого Грабар, в качестве члена Оргкомитета, принял активное участие. Этот конгресс, состоявшийся в 1954 г. в Экс-ан-Провансе, отмечал новый этап в развитии христианской археологии. Прежде всего, это был первый конгресс после всего, что пережила Европа во Второй мировой войне. И это был первый конгресс, который состоялся за пределами Италии, что придало его работе новые краски, привлекло новые силы. С этого года проведение конгрессов станет регулярным, и они будут проходить в разных странах Европы, стимулируя в каждой из них развитие христианской археологии. Участники V конгресса представили множество докладов, связанных с христианским Востоком. Вот когда, пожалуй, христианская археология окончательно перестала быть «римской школой».

Две темы были главными в Экс-ан-Провансе: раннехристианские саркофаги и раннехристианские баптистерии. Они звучат очень похоже и очень традиционно, но это только внешнее сходство. Первая тема обращена в прошлое. К этому времени история изучения саркофагов насчитывала уже не один десяток лет, и, в частности, существовал фундаментальный трехтомник И. Вильперта.[13] Рассмотрение этой темы на конгрессе, можно сказать, не имело особых последствий. Совсем по-иному звучала тема баптистериев, которая ранее не привлекала специального внимания. Ее предложил А. Грабар, и нетрудно понять, почему. Хорошо известно поразительное сходство архитектуры раннехристианских центрально-купольных мартириев и баптистериев. После фундаментального обобщающего труда о мартириях, который Грабар издал в 1946 г.,[14] обширный материал о баптистериях тоже требовал нового взгляда и нового синтеза — его еще не было. Выбор этой темы оказался исключительно удачным. Конгресс показал важность и разнообразие этого типа раннехристианских построек и существенно продвинул вперед их изучение. В своем выступлении Грабар наметил общую типологическую классификацию баптистериев.[15]

Сам Грабар этой проблемой впоследствии почти не занимался, передав ее своему ученику и многолетнему сотруднику А. Хачатряну. Получив образование сначала в Ереване, а потом в Москве, Хачатрян, в сущности, тоже принадлежал к русской научной школе. Конгресс принял решение обобщить и издать материалы о местах отправления крещального обряда в раннехристианское время. Предстояло собрать десятки и десятки публикаций, рассеянных во множестве различных изданий на разных языках. Хачатрян блестяще справился с этой задачей. Изданный им корпус раннехристианских баптистериев обобщил информацию о более чем 300 сооружениях.[16] За эту книгу автор получил премию Французской Академии надписей и изящной словесности, она стала всем известным и необходимым рабочим инструментом. Позже, уже посмертно, было опубликовано его же исследование о типологии и происхождении баптистериев, где классификация памятников дана в виде удобных таблиц.[17] Книга Хачатряна, в особенности первая из них, способствовала появлению длинной сюиты о раннехристианских крещальнях в разных странах, в том числе и в нашей стране.[18] Наконец, В. Саксер собрал сведения ранних латинских и греческих источников об обряде крещения.[19] И только недавно С. Ристов опубликовал новый корпус раннехристианских баптистериев (он содержит уже сведения о более чем тысяче памятников!), в котором в полной мере использованы книги Хачатряна.[20]

Двухтомный труд «Мартирий. Исследование о культе мощей и раннехристианском искусстве» — несомненно, самый важный среди всех раннехристианских штудий Грабара. Он вышел в 1946 г. и был перепечатан в 1972 г. Задачи этой книги далеко выходят за рамки искусствоведческого анализа, здесь речь идет о самих основах христианского миропонимания. Автор так определил три главные цели своей работы: исследование «связей между ре-

лигиозным чувством и художественным выражением», объяснение связи между способами почитания мощей и капитальным фактом разделения церковной архитектуры на восточную и западную и, наконец, изучение изобразительного искусства, «поставленного на службу почитания мощей». Если сказать совсем кратко, в центре этой книги стоит проблема связи между формой и функцией.

Свой метод Грабар называет «археологическим». Он употребляет этот термин не в узком, раскопочно-стратиграфическом смысле, а так, как им пользовались и русские дореволюционные авторы, и современные западные исследователи, имея в виду исторический подход, объединяющий свидетельства письменных и монументальных источников. В более частном смысле Грабар обозначает свой подход как «функциональный», призванный показать «связи между культом и искусством».[21]

Как известно, почитание мощей и все данные археологии и истории искусства, связанные с этим культом, — традиционная, излюбленная и самая старая область христианской археологии. Собственно, где, как не в катакомбах, и зародилась эта дисциплина. И в наши дни изучение «подземного Рима», его топографии и надписей, живописи и саркофагов активно продолжается. Но исследования-синтеза, где многочисленные памятники были бы не только собраны, но и освещены общей идеей, не было. Впрочем, интерес к такому обобщающему подходу существовал, и здесь можно говорить о некоторых совпадениях.

Всего лишь годом позже после опубликования книги Грабара вышла в свет книга Ж. Лассюса «Раннехристианские святилища Сирии» с подзаголовком «Эссе о происхождении, форме и литургическом обычае сооружений христианского культа в Сирии с III века до мусульманского завоевания». Книга эта совсем другая по охвату материала и работе с ним. Ее автор основывает свои положения на данных полевых исследований мертвых городов Сирии. Но выводы Лассюса и Грабара близки, с разных сторон они подошли к общим заключениям. Главный тезис Грабара заключается в том, что на христианском Востоке архитектура мартириев послужила источником для архитектуры церквей евхаристического культа, и это касается всего средневекового периода.[22] По мнению Лассюса, «на всем Востоке экспансия культа святых привела христианскую архитектуру от эллинистической базилики к св. Софии».[23] Оба автора, хорошо знакомые по совместной работе в университете Страсбурга, изучали сходные проблемы независимо один от другого и даже договорились не сообщать друг другу результаты своих исследований.[24]

И еще один пример. Несколько раньше Р. Краутхаймер, тогда живший в США, опубликовал статью «Введение в иконографию средневековой архитектуры», в которой также рассматривал вопрос о связи между формой и функцией.[25]

Может быть, эти совпадения не случайны. Они указывают на какую-то важную потребность времени, которая угадывается исследовательской интуицией. Так или иначе, но именно книга Грабара стала целой эпохой в изучении этого круга проблем. Эпоха эта продолжается и сейчас.

Объединение в рамках одного труда проблем архитектуры и иконографии придало исследованию Грабара характер глобальный и целостный. Автор отказывается от привычного деления искусств «по видам». Здесь отсутствует также традиционное разделение на Запад и Восток. В книге представлен единый раннехристианский мир, правда, «отмеченный некоторыми регионализмами». Это замечание Грабара важно и многозначительно. Христианская археология не случайно при своем формировании получила наименование «римская школа». Ее создавали ученые, в большинстве своем жившие и работавшие в Риме, они изучали памятники Рима и верили в то, что Рим сыграл ведущую роль в создании христианского искусства. Грабар унаследовал традиции русской научной школы, которая очень много сделала для изучения христианского Востока и выяснения его значения для всей христианской культуры. Построениям Грабара всегда была свойственна широта, обнимавшая и Восток, и Запад. К тому времени старая дихотомия «Восток или Рим», вызвавшая на рубеже XIX и XX вв. настоящие научные битвы, когда публикации была «похожи скорее на памфлеты с резким боевым кличем»,[26] была уже преодолена.

Ученый мир встретил «Мартирий» одобрительно, но, как известно, никакое одобрение не бывает единодушным. Как заметил сам

автор, книга вызвала «скрытую оппозицию» некоторых историков архитектуры.[27] И мы можем добавить, что иногда эта оппозиция была открытой.

Я имею в виду дискуссию на VII Международном конгрессе по христианской археологии, который состоялся в 1965 г. в Трире. По прошествии 20 лет после выхода в свет «Мартирия» интерес к книге и ее идеям по-прежнему был очень живым. Существовал только один досадный момент — самого Грабара здесь не было. В первый день работы конгресса Д. Б. Уорд-Перкинс сделал большой доклад под названием «Мемория, могила мученика и мартириальная церковь», который практически весь был посвящен обсуждению книги Грабара. Главный пункт интереса и критики докладчика — вопрос о происхождении раннехристианского мартирия от античного мавзолея. Грабар делил мартирии на семь групп: квадратные, прямоугольные, простые структуры с апсидой, триконхи, постройки с трансептом, круглые (или полигональные) и крестовидные (свободного креста или вписанные в другой наружный план). Детально рассмотрев эти группы, Уорд-Перкинс пришел к выводу, что только первые три группы мартириев действительно происходят от античных мавзолеев, для остальных же можно найти соответствия в архитектуре храмов и дворцов императорской эпохи. По мнению этого историка архитектуры, Грабар «игнорирует всю широту архитектурной перспективы» и упрощает сложную картину.[28]

Не входя в детали этой дискуссии, отмечу только, что аргументация Уорд-Перкинса была достаточно убедительной. Он рассматривал некоторые вопросы более крупным планом, чем это делал в свое время Грабар. Кроме того, он мог использовать данные новых раскопок, в частности, на Ватиканском холме. Но нам сейчас важно отметить другое. И содержание, и направление дискуссии было задано книгой Грабара, его идеи играли стимулирующую роль. Уорд-Перкинс отметил, что «эта критика стала возможной благодаря новым перспективам, которые сам Грабар открыл ранее в книге, которая является и еще долго будет одним из самых фундаментальных трудов в нашей области». И тут же, по естественной филиации мыслей, он добавил: «Христианская археология не является больше квази-независимой и замкнутой в себе областью знания, которая изучает только историю церкви и римские катакомбы... Она имеет дело с сферой идей».[29] Это очень важное признание, также важно то, что оно сделано в связи с именем Грабара. Действительно, за минувшие 100 лет христианская археология покинула катакомбы, прошла долгий путь и стала наукой, которая имеет целью «синтетическую реконструкцию христианской жизни во всех ее проявлениях».[30] В этой эволюции христианской археологии работы Грабара с его широким ви́дением исторической реальности, стремлением раскрыть не только историю памятников, но историю идей и людей, способствовали обновлению подходов и расширению исследовательских горизонтов.

Конечно, интерес к проблемам книги «Мартирий» не был исчерпан дискуссией на VII конгрессе, к ним обращаются вновь и вновь. Я ограничусь здесь ссылкой только на двух выдающихся исследователей, чьи имена остались в истории архитектуры и христианской археологии. Это Р. Краутхаймер и Ф. В. Дайхманн. Я бы сказала, что все эти имена сопоставимы. Они принадлежали к тому же поколению, что и Грабар, отличаясь необыкновенным творческим долголетием. Краутхаймер не дожил до своего 100-летнего юбилея всего три года, а самый молодой из них, Дайхманн, скончался в 1993 г. в возрасте 84 лет. И еще одна общая черта их биографий, случайная или нет, — все они были эмигрантами. Грабар покинул Россию начала 20-х годов, а Краутхаймер и Дайхманн вынуждены были оставить гитлеровскую Германию спустя свыше десятка лет.

В 1970 г. Дайхманн публикует статью с красноречивым названием «Мартириальная базилика, мартирий, мемория и алтарная могила» и с длинным подзаголовком «По поводу книги Грабара „Мартириум“ и статьи Краутхаймера „Цеметериум-менза-мартириум“, а также о базилике II в. Хайдре».[31] В этой статье и название, и перечисление имен символизирует, можно сказать, встречу трех исследователей в связи с обуждением проблем культа мучеников, посвященных им сооружений и последствий для дальнейшего развития христианской архитектуры. На этот раз предметом обсуждения стал один из наиболее важных и наименее ясных вопросов о трансформации мартирия в «церковь нормального культа». Краутхаймер, обращаясь

преимущественно к памятникам Рима, непревзойденным знатоком которых он был, подчеркивал, что в загородных базиликах существовал только поминальный культ, они были не столько церквами, сколько «крытыми кладбищами». Функции регулярных церквей для населения предместий они приняли постепенно, на протяжении IV и V вв. Дайхманн же считал, что функции римских кладбищенских базилик были более сложными. Отголосок этой полемики встречаем и во втором издании известной книги Краутхаймера о раннехристианской и византийской архитектуре, где он вновь настаивает на своей точке зрения и отмечает, что Дайхманн не учел его аргументацию.[32] Замечу, что в этой книге, ставшей настольной для многих специалистов, вопрос об эволюции от мартирия к церкви Краутхаймер освещает в общем так, как он изложен у Грабара.[33] Очевидно, что выводы книги Грабара вошли в общий фонд идей в этой области знания.

Сам Грабар продолжал заниматься проблематикой, связанной с культом мучеников. В частности, он принимает участие в «Салонских беседах» (Disputatuiones Salonitanae) 1970 г. Это не удивительно — в Салоне, в окрестностях Сплита, как нигде в других местах, сохранились редкие архитектурные и археологические свидетельства почитания мучеников самого раннего периода, еще доконстантиновской эпохи, до начала строительства больших базилик. Грабар обратил внимание на эти недостаточно изученные маленькие мавзолеи, «мемории».[34] Не случайно именно здесь прошел I Международный конгресс по христианской археологии в 1894 г., в котором принял участие один из учителей Грабара, Я. И. Смирнов. Сто лет спустя археологи собрались здесь же, на свой XIII конгресс. На нем было зачитано много докладов по византийской материальной культуре, уже одно это показывало, как глубоко изменилась христианская археология за это время.

Тема культа мучеников и мартириев нашла свое отражение и в курсах лекций, которые читал Грабар в Collège de France. Например, в 1958—1959 гг., освещая вопрос о константиновских базиликах, он подчеркивал, что римские кладбищенские базилики, эти «крытые кладбища», в сущности не были мартириями, т. е. сооружениями, возведенными для почитания мучеников. Скорее они служили просто «коллективными христианскими мавзолеями».[35] Последние археологические исследования подтвердили эту точку зрения. Я имею в виду одно из самых ярких новых открытий римских археологов — большую базилику с широкой апсидой-экседрой («цирковидную», как этот тип называют в Риме) в комплексе катакомб Св. Калликста, раскопки которой ведет проф. В. Фьокки Николаи.[36] Вся восточная часть сооружения заполнена большим количеством тесно расположенных гробниц, при этом в центре они особенно монументальны, а в самой большой из них обнаружен мраморный саркофаг. Но кому он принадлежал? Ответа нет, потому что нет надписи. Действительно, здесь мы убеждаемся, что это именно кладбище, коллективный мавзолей, а не мартирий.[37]

Определяющая черта «Мартирия» — историзм. Это, прежде всего, как сказал автор, «книга по истории», т. е. труд, для создания которого нужно обладать даром синтеза и воображения. Не зря скрупулезный, чтобы не сказать — придирчивый, критик Грабара, Уорд-Перкинс, отмечает такие качества автора «Мартирия», как широкое ви́дение и храбрость», «редкое воображение и выдающаяся эрудиция».[38] А сам Грабар делает признание, которое кажется неожиданным: «Я очень боюсь быть слишком систематичным».[39] И это говорит исследователь, привлекший в своей работе огромное количество сведений как по архитектуре на широком пространстве Средиземноморья и Ближнего Востока, так и по иконографии. Но ученый ставил цель не собрать все и упорядочить, а понять и объяснить. Как раз в этом пункте лучше всего можно видеть отличие русской научной школы от западноевропейской. Там именно систематизация, составление корпусов, сводов, каталогов — едва ли не первая забота. К примеру, грандиозный труд жизни Краутхаймера, знаменитый «Корпус христианских базилик Рима» — это великолепный пятитомный каталог, издание, которому нет равных в своем роде.[40] Капитальные штудии Дайхмана по Равенне — тоже, в сущности, своды памятников.[41]

Здесь, ради контраста, можно вспомнить книгу Кондакова, посвященную памятникам Константинополя. Это книга об истории города, о его жизни и его судьбе. Автор мечтает о том времени, когда «наука начертает нам живую картину древнего Цареграда».[42] Не-

возможно представить себе, чтобы описание Кондаковым памятников Константинополя подчинялось бы простому алфавитному порядку. Лучшая книга Айналова, в которой он ставит задачу объяснить основы, истоки византийского искусства, тоже, конечно, менее всего похожа на каталог. Чтобы кратко выразить эту важнейшую особенность трудов Кондакова, Айналова, Грабара, можно сказать, что эти исследователи исходят не от памятника, а от человека, для которого он создан. Может быть, это и имела в виду Т. Вельманс, говоря, что Грабар был столько же историком искусства, сколько мыслителем и гуманистом.[43] В этом же смысле Мария Муци, автор пока, кажется, первой, но вряд ли последней диссертации о творчестве Грабара, характеризовала его в таких выражениях, как «интеллектуальная любознательность», «принадлежность к гуманитарному знанию в целом», интерес к изучению «человеческого феномена» во всех его многообразных связях и т. п.[44]

Историзм, понимание памятника в движении человеческой истории — определяющая черта русской научной традиции. Вот, например, мнение Кондакова: «Общая историческая постановка всего предмета... составляет единственное условие научности исследования».[45] В другом месте он говорит, что наука, «изучив свои памятники ради их самих... поставит их в узле путей своего исследования, но, не ограничиваясь эстетическим анализом, осветит эти памятники изнутри и извне данными быта, культуры и политической жизни».[46] Мы можем отметить очень близкие совпадения с формулировками Грабара, который руководствуется археологическими и литературными документами, чтобы осветить «темы идеологические и практические», и лишь после этого «позволяет себе иногда обратиться к темам эстетическим».[47] Здесь не место останавливаться на вечной проблеме соотношения подходов искусствоведческого и археологического (т. е. исторического), о чем часто идут дискуссии, при этом значение и объем этих понятий очень изменчивы, а высказывания одних и тех же авторов часто противоречивы. Я только хочу обратить внимание на близость мыслей и форм их выражения у Грабара и Кондакова. Последний, например, говорит об ограниченности узкоискусствоведческого подхода: «...История искусства, ясно определив свою цель — науки общего движения художественной формы в трех искусствах, и отвлекши для того немногий, казавшийся ей лучшим, материал, полагала возможным... установить, таким образом, историю начал византийского искусства на его родине, при этом оперируя материалом лишь нескольких „произвольно выбранных памятников архитектуры“». И далее: «Этим путем история искусств, в конце концов, сама лишает себя важнейшего материала, и если не хочет оставаться бесплодною, должна и в этом отделе, как и в других, идти далее методом археологическим».[48] Спустя более полувека Грабар скажет о своем несогласии с тем способом изучения памятников, когда избирается малое число сооружений-«звезд», объясняемых деятельностью великих людей, например, Константина, а остальные рассматриваются «прагматически, каждый сам по себе». Сам же Грабар стремится объяснить важные изменения в сфере искусства «деятельностью анонимных толп».[49] Возможно, здесь можно видеть и отголоски воздействия очень популярных тогда идей французской исторической «Школы Анналов», школы Марка Блока, который писал свою «Апологию истории» тогда же, когда Грабар работал над «Мартирием».[50] Если это так, то тем лучше — в том смысле, что различные традиции, русская и французская, обладавшие чертами близости, естественно сочетались в творчестве Грабара. И это как раз традиции гуманистические и демократические.

Важно отметить также близость этих подходов с современной христианской археологией. Эта дисциплина прошла длинный путь к выводу о том, что ее цель — это понимание менталитета людей, и ее программа — это «человек и его история в зеркале памятников».[51]

И еще одна черта, которую я воспринимаю как проявление «русскости» Грабара. В ней можно видеть, разумеется, и индивидуальную особенность характера, но равным образом и проявление традиций русской школы. Это личностное, эмоционально-заинтересованное отношение к предмету своего исследования. Вот как пишет Грабар о цели «Мартирия»: «Этот труд родился, чтобы ответить на самый главный вопрос, который я задавал себе с некоторых пор и который мучил меня, особенно во время долгих бдений на моем посту, во время войны: как священное входило в материальный мир?.. Что делало искусство, чтобы вы-

разить иррациональное?» Подобное отношение к предмету было в высшей степени свойственно и Кондакову. Можно привести много его высказываний, например, о путях и судьбах русской науки, о ее методах. Его идеи иногда кажутся противоречивыми по внешней форме, но это поверхностное впечатление. В действительности, я думаю, активная мысль ученого стремилась охватить весь предмет сразу, увидеть его одновременно с разных точек зрения, как это делал средневековый художник. Отсюда эта кажущаяся несогласованность в определении «перевеса и авторитета» искусствоведческого или археологического методов. Или, например, вспомним, с какой тревогой (как показала жизнь, провидческой) размышлял он о будущем русской науки: «Уже на первый, общий, даже посторонний взгляд, такое разделение формы и содержания представляется не только бессмысленным, но и явно вредным для самого предмета. Современная литература истории искусства открыто направляется по такому одностороннему и ненормальному пути».[52]

Причину или, по крайней мере, одну из причин такой страстной заинтересованности и личной интеллектуальной ответственности точно подметил С. Манго. Может быть, ему как человеку, связанному с Россией происхождением и языком, это было легче почувствовать: «В России интерес к византийским древностям был естественным и патриотическим».[53] Мне кажется, что это наблюдение относится и к работе Грабара.

Говоря о Грабаре и христианской археологии, невозможно не сказать о проблемах иконографии. Небольшой объем настоящей публикации позволяет мне лишь кратко упомянуть об этом. Можно отметить, что, как и в случае с «Мартирием», проблемы раннехристианской иконографии всегда были приоритетными для христианской археологии, в этой области проделана колоссальная работа, однако труд обобщающего и теоретического характера вышел именно из-под пера Грабара. Автор объясняет, что он стремился не создать учебник по раннехристианской иконографии или представить систематическое обозрение всех известных типов изображений, но понять и объяснить саму «природу этих образов», их содержание, их религиозный смысл, цели, которым они служили в ту эпоху. Разъясняя свои мысли, Грабар смело пользуется понятиями, которые выработала другая область гуманитарного знания — лингвистика. Он сравнивает язык раннехристианской иконографии со специальными или техническими языками, которые лингвисты называют паразитическими, поскольку они зависят от другого языка. Грабар пользуется такими понятиями, как «семантические семьи», «семантические поля», «синонимы и омонимы», «образ-знак».[54] Иконографический метод А. Грабара изучала М. Дж. Муци.[55] Любопытно, что работа Муци вновь возвращает нас в Рим, — она написана и защищена в стенах Понтификального Восточного института. В том же здании расположено два других начных учреждения — Понтификальный институт христианской археологии и Понтификальная комиссия по священной археологии. Естественно, что в исследовательских программах этих научных учреждений вопросы раннехристианской иконографии всегда занимали важное место. Я ограничусь здесь ссылкой только на работы проф. Ф. Бисконти, которые вполне характерны для традиции христианской археологии. В частности, его диссертация посвящена теме патриотической литературы и раннехристианской иконографии.[56] Этот подход развивается в многочисленных работах Ф. Бисконти и его коллег, и можно сказать, что скрупулезный анализ взаимоотношения текста и памятника, отшлифованный трудами многих специалистов на протяжении десятилетий, достиг подлинной глубины и тонкости. Очевидно, что существует значительное различие между этим ви́дением и семантико-семиотическим (если я могу так выразиться) подходом Грабара.

Когда-то Айналов, в пылу сражений с «римской школой», написал, что христианская археология, «исторически вышедши из римской клерикальной среды, до сих пор влачит подчиненное ей существование и представляет в научном и методическом отношении отжившее и принесшее свой плод направление».[57] За минувшее уже почти столетие много воды утекло. В наше время христианская археология стала междисциплинарной исторической дисциплиной, которая «не забывает ни Венеру, ни Христа, ни базилик, ни домов самых простых или самых роскошных», она открывает «общество во всей его человеческой полноте, общество погребальных тризн или цирковых игр, но также общество, которое живет в ожидании

Второго пришествия, предвосхищенного конхами апсид от Равенны до Синая».[58] И в этой глубокой трансформации христианской археологии свою роль — прямую или косвенную — сыграл Андрей Николаевич Грабар, ученик Д. В. Айналова.

---

[1] *Seeliger H. R.* Christliche Archäologie and Mentalitätgeschichte // Rivista di Archeologia Cristiana. 1986. Anno 62/1—2. S. 313.

[2] *Хрушкова Л. Г.* О Международных конгрессах по христианской археологии // Российская археология. 1998. № 2. С. 207—214.

[3] Я думаю, прав А. Е. Мусин, подчеркивая, что «необходимо познакомиться с соответствующими методологическими разработками» европейской христианской археологии. См.: *Мусин А. Е.* К вопросу о перспективах изучения русской церковной культуры в российской археологии // Археологические вести. 1993. № 2. С. 152. Например, статья московского археолога А. В. Сазанова содержит ряд явно ошибочных утверждений (будто бы христианская археология ограничивает себя чисто конфессиональным критерием, что она якобы изучает памятники только до середины IV в. и т. п., известные ученые А. Бозио и О. Марукки названы А. Божио и Х. Маруччи и т. д.). См.: *Сазанов А. В.* Византийская археология: проблемы и методы // Херсонесский сборник. Севастополь, 1996. Вып. 7. С. 5—6 (далее — *Сазанов*, 1996). Безусловно, новая литература по этим вопросам довольно плохо представлена в отечественных библиотеках, однако в последние годы появились публикации на рус. яз.: *Хрушкова Л. Г.* Христианская археология в Восточном Причерноморье // Палестинский сборник. 1993. № 32 (95). С. 33—36; *Она же.* Европейская христианская археология: развитие и метод // Церковная археология: Материалы Первой Всероссийской конференции. Псков, 20—24 ноября 1995 г. СПб.; Псков, 1995. Ч. 1. С. 34—39. Недавно был опубликован перевод выступления ректора Понтификального института христианской археологии монс. проф. П. Сен-Рока (Рим) на Первой Всероссийской конференции по церковной археологии: *Сен-Рок П.* Современная христианская археология на Западе // Российская археология. 1998. № 2. С. 202—206. По мнению А. В. Сазанова, «на сегодняшний день само понятие „византийская археология“ в общем не применяется как в отечественной, так и в зарубежной литературе» (*Сазанов*, 1996. С. 5). Однако понятие «византийская археология» существует со времен Н. П. Кондакова (см. с. 101), оно широко распространено и в современной литературе: *Rautman M. L.* Archaeology and Byzantine Studies // Byzantinische Forschungen. 1990. Bd 15. P. 137—165; *Sodini J.-P.* La contribution de l'archéologie à la connaissance du monde byzantin (IV—VII siècles) // DOP. 1993. Vol. 47. P. 139—184. Появились также книги, обращенные к широкому читателю: *Zanini E.* Introduzione all'archeologia bizantina. Roma, 1994 (более подробно см.: *Хрушкова Л. Г.* [Рецензия] // Византинороссика. СПб., 1998. Т. 2. С. 191—198); *Романчук А. И.*, *Шандровская В. С.* Введение в византийскую археологию и сфрагистику. Екатеринбург, 1995.

[4] *Кызласова И. Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России. М., 1985. С. 85 (далее — *Кызласова*, 1985); *Khroushkova L. G.* De Rossi, fondateur de l'archéologie chrétienne, et Kondakov, fondateur de l'histoire de l'art byzantin: deux traditions culturelles // Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae. Split—Poreč, 25.9—1.10.1994. Città del Vaticano; Split, 1998. T. 1. P. 373—379

[5] Письмо в адрес де Росси, датированное августом 1883 г., подписали гр. А. Уваров, Ф. Леонтович, Н. Кондаков (Vat. Lat. 14269. N 459. P. 581, фр. яз.). Это письмо, как и некоторые другие материалы, выявил в Библиотеке Ватикана, в фонде де Росси, монс. проф. П. Сен-Рок и любезно передал их мне. Пользуюсь случаем выразить мою благодарность П. Сен-Року.

[6] *Neumann G. A.* Relazione del I Congresso internazionale degli Archeologi cristiani tenuto à Spalato-Salona nei giorni 20—22 Agosto 1894 // Bulletino di archeologia e storia dalmatina. 1894. Fasc. 8—12. P. 235. Перепечатка материалов I Международного конгресса по христианской археологии: Acta primi Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae / Ed. E. Marin. Città del Vaticano; Split, 1993 (Studi di Antichità Cristiana, 50).

[7] *Кондаков Н. П.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1886. С. V, 4 (далее — *Кондаков*, 1886).

[8] Correspondance de Giovanni Battista de Rossi et de Louis Duchesne (1873—1894) / Établie et annotée par P. Saint-Roch. École Française de Rome, 1995. N 538 (5 nov. 1891) (далее — Correspondance, 1995). Обширная переписка де Росси и Л. Дюшена содержит множество интересных сведений из истории науки. См. мою рецензию: Российская археология. 1998. № 2.

[9] *Grabar A.* Gabriel Millet: Nécrologie // *Grabar*, 1968. P. 1134—1135 (перепеч. из Byz. 1952. Vol. 22).

[10] Correspondance. 1995. N 15. 9 mai 1877.

[11] Ibid.

[12] *Duval N.* Discours // Akten des XII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie. Bonn, 22—28 sept. 1991. Città del Vaticano; Münster, 1995 (Studi di Antichità Cristiana, 52, Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband, 20, 1). T. 2. P. XXXV—XXXVII.

[13] *Wilpert G.* I sarcofagi cristiani antichi. Città del Vaticano, 1929. T. 1; 1932. T. 2; 1936. T. 3, Supplemento.

[14] *Grabar A.* Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, 1946 (repr.: London, 1972; далее — *Grabar*, 1972). В дальнейшем ссылки даются на предисловие для переиздания, написанное автором в 1971 г.

[15] *Grabar A.* Le baptistère paléochrétien: Les problèmes que pose l'étude des baptistères paléochrétiens // Actes du V Congrès International d'Archéologie Chrétienne. Aix-en-Provence, 13—19 sept. 1954. Città del Vaticano, 1957 (Studi di Antichità Cristiana, 22). P. 187. Позже тема баптистерия иногда интересовала Грабара в связи с проблемой архитектурного комплекса базилики: *Grabar A.* Basilique et baptistère groupés de part et d'autre de l'atrium // *Grabar*, 1968. P. 497—502 (см. библиографию печатных работ А. Н. Грабара в наст. изд. под 1957 г.).

[16] *Khatchatrian A.* Les baptistères paléochrétiens: Plans, notices et bibliographie. Paris, 1962.

[17] *Khatchatrian A.* Origine et typologie des baptistères paléochrétiens. Mulhouse, 1982.

[18] *Khrouchkova L. G.* Les baptistères paléochrétiens du littoral oriental de la mer Noire // ЗРВИ. 1981. T. 20. P. 15—24; *Хрушкова Л. Г.* Крещальни древнерусских храмов: К вопросу об истоках // Russia Mediaevalis. München, 1992. T. 7, 2. C. 23—38.

[19] *Saxer V.* Les rites de l'initiation chrétienne. Spoleto, 1988.

[20] *Ristow S.* Frühchristliche Baptisterien. Münster, 1998 (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband, 27). Характеристика работ Хачатряна на с. 7—8; обширная библиография на с. 332—374.

[21] *Grabar*, 1972. P. III, *12—16*.

[22] *Grabar*, 1972. P. 385—388.

[23] *Lassus J.* Sanctuaires chrétiens de Syrie: Essai sur la génèse, la forme et l'usage liturgique des edifices du culte chrétiens en Syrie, du III[e] siècle à la conquête musulmane. Paris, 1947 (далее — *Lassus*, 1947). P. 160.

[24] *Grabar*, 1972. P. 10; *Lassus*, 1947. P. XIV.

[25] *Krautheimer R.* Introduction to Iconography of Medieval Architecture // Journal of the Warburg and Courtaud Institute. 1942. Vol. 5. P. 1—33.

[26] *Айналов Д. В.* [Рецензия] // ЖМНП. 1911. T. 34, вып. 7. C. 115. (Рец. на: *Diehl Ch.* Manuel d'art byzantin. Paris, 1910). Буквально то же выражение («боевой клич») употребит много лет спустя Ф. В. Дайхманн, описывая события тех лет: *Deichmann F. W.* Einführung in die Christliche Archäologie. Darmstadt, 1983. S. 28.

[27] *Grabar*, 1972. P. II, IV.

[28] *Ward-Perkins J. B.* Memoria, Martyr's Tomb and Martyr's Church // Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie. Trier, 5—11 Sept. 1967. Città del Vaticano; Berlin, 1969. P. 17 (далее — *Ward-Perkins*, 1969).

[29] *Ward-Perkins*, 1969. P. 4, 24.

[30] *Testini P.* Archeologia cristiana: Nozione generali dalle origini alla fine del sec. VI. Edipuglia, 1980. P. 2.

[31] *Deichmann F. W.* Märtyrerbasilika, Memoria und Altargrab // Römische Mitteilungen. 1979. Bd 77. S. 144—169. Речь идет о статье Р. Краутхаймера: *Krautheimer R.* Mensa—Coemeterium—Martyrium // Cah. Arch. 1960. Vol. 11. P. 15—40. На ту же тему, но в ином ключе написана статья Т. Клаузера: *Klauser Th.* Christlicher Märtyrerkult, heidnischer Heroenkult und spätjudische Heiligenverehrung: Neue Einsichten und neue Probleme // Klauser Th. Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und Christlichen Archäologie / Hrsg. E. Dassmann. 1974 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband, 3). S. 221—229 (перепечатка статьи 1960 г.).

[32] *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture. Baltimore, 1975. P. 52—53, note 32; P. 486 (далее — *Krautheimer*, 1975).

[33] *Krautheimer*, 1975. P. 30—38, 52—62.

[34] *Grabar A.* Les monuments paléochrétiens de Salone et les débuts du culte des martyrs // *Grabar*, 1979. N 2. См. также библиографию печатных работ А. Н. Грабара в наст. изд. под 1975 г.

[35] *Grabar A.* Résumé des cours au Collège de France // *Grabar*, 1968. P. 1176.

[36] *Fiocchi Nicolai V.* La nuova basilica paleocristiana «circiforme» della via Ardeatina // Via Appia: Sulle ruine della magnificenza antica. Roma, 1997. P. 78—83.

[37] Пользуюсь случаем поблагодарить проф. И. Фьокки Николаи за возможность осмотреть базилику (1977 г.) и прослушать его интересные объяснения об этом памятнике.

[38] *Ward-Perkins*, 1969. P. 4, 24.

[39] *Grabar*, 1972. P. III.

[40] *Krautheimer R.* Corpus basilicarum christianarum Romae: The Early Christian Basilicas of Rome IV—IX cent. Città del Vaticano, 1937—1977. Vol. 1—5.

[41] *Deichmann F. W.* Ravenna: Geschichte und Monumente. Wiesbaden, 1969; *Idem.* Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Wiesbaden, 1976. Bd 2, 2 Teil. Wiesbaden, 1989. 3 Teil.

[42] *Кондаков*, 1886. C. 229.

[43] *Velmans T.* A. Grabar // Car. Arch. 1991. Vol. 39. P. 56.

[44] *Muzj M. G.* Genesi e significato dell'iconografia cristiana nel pensiero di André Grabar (III—VI sec.). Roma, 1993. P. 84—110.

[45] *Кондаков*, 1886. C. 5

[46] *Кондаков*, 1886. C. 228.

[47] *Grabar*, 1972. P. 16—18.

[48] *Кондаков*, 1886. C. III.

[49] *Grabar*, 1972. P. IV.

[50] *Блок М.* Апология истории. М., 1986. C. 5—18.

[51] *Grabar*, 1972. P. V.

[52] *Кондаков Н. П.* Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1929. C. 1.

[53] *Mango C.* Editor's Preface // Ainalov D. V. The Hellenistic Origins of Byzantine Art. New Brunswik; New Jersey, 1961. P. VIII.

[54] *Grabar A.* Christian Iconography: A Study of its Origins. Princeton, 1968. P. XLI—L.

[55] Помимо приведенного выше (примеч. 44) краткого изложения диссертации М. Дж. Муци опубликован и полный ее текст: *Muzj M. G.* Visione e presenza: Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar. Milan, 1995.

[56] *Bisconti F.* Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana // Complementi interdisciplinari di patrologia / A cura di A. Quaquarelli. Roma, 1989. P. 367—412. Еще один характерный пример такого подхода — исследование знаменитого изображения Богоматери с младенцем из катакомбы Св. Прискиллы: *Bisconti F.* La Madonna di Priscilla: interventi di restauro ed ipotesti sulla dinamica decorativa // Rivista di Archeologia Cristiana. 1966. Anno 72/1—2. P. 7—34.

[57] *Айналов Д. В.* Рец. на: *Strzygowski J.* Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig, 1901 // ВВ. 1902. Т. 9/1. С. 3.

[58] *Février P.-A.* Une archéologie chrétienne pour 1986 // Actes du XI[e] Congrès International d'Archéologie Chrétienne. Lyon—Aoste, 21—28 sept. 1986. Città del Vaticano; Rome, 1989. Vol. 1. P. XCIX.

Ludmila Khroushkova (*Moscou*)

ANDREI NICOLAEVIĆ GRABAR ET L'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

Résumé

La naissance de l'art chrétien toujours était parmi des thèmes preférés d'A. Grabar. Pendant toute sa vie il s'intéressait d'une question majeure: «Comment le sacré venait-il s'insérer dans le monde matériel». Mon sujet «A. Grabar et l'archéologie chrétienne» a plusieures facettes, j'aimairais me borner ici de problèmes de «Martyrium» et de quelques épisodes liés aux Congrès Internationaux d'archéologie chrétienne.

Pour parler un peu de la préhistoire, on peut mentionner Louis Duhesne, disciple de G. B. de Rossi, «père-fondateur» de l'archéologie chrétienne. C'est Duchesne qui a implanté cette matière en France, à l'Institut Catholique en 1877. En 1891 Duchesne écrit à de Rossi à propos d'un de ses élèves: «... il sort aussi de mes flancs, mais pour l'École d'Athènes. Celui-ci non moins bon, mais beaucoup plus calme et d'une timidité rare». Il s'agit de Gabriel Millet qui plusieures années plus tard sera maître d'André Grabar. Son maître en Russie, N. P. Kondakov, a fait la connaissance de de Rossi en 1875, et est devenu membre de la Società dei cultori di archeologia cristiana à Roma. De Rossi a été invité au VI^{e} Congrès d'archéologie à Odessa en 1886 (c'est dans ce moment-là que Kondakov publie son livre remarquable «Les églises et monuments byzantins de Constantinople»). À son tour, Kondakov sera invité au I-e Congrès international d'archéologie chrétienne à Split en 1894.

Le V^{e} Congrès que a eu lieu en 1954 à Aix-en-Provence a marqué une nouvelle étape de l'archéologie chrétienne. C'est le I^{e} congrès après une longue pause conditionnée par la deuxième guerre mondiale. Deux sujets étaient capitaux à Aix-en Provence: sarcophages et baptistères paléochrétiens. Ce dernier thème a été avancé par A. Grabar, membre du Comité d'organisation du Congrès. Des rapports nombreux ont montré l'importance et l'intêret de ce type de l'edifice paléochrétien. A. Khatchatrian, élève et collaborateur de Grabar a publié un catalogue des baptistères qui est devenu un instrument de travail nécessaire pour beaucop de nous. Seulement en 1998 une nouvelle synthèse des baptistères paléochrétiens est parue (S. Ristow).

Ce n'est pas par hasard qu'A. Grabar a prêté attention particulière aux baptistères, on sait que leurs plans et ceux des martyria se ressemblent. «Martyrium» (1946) est devenu une oeuvre la plus importante parmi les études paléochrétiennes de Grabar. Le contenu de ce livre qui a englobé des données de l'architecture et de l'iconographie dépasse le cadre des recherches de l'histoire de l'art. Comme a écrit l'auteur, «cela concerne évidemment l'histoire — histoire des croyances, au sein du christianisme ancien...» Le monde savant a apprecié cette étude approfondie, dans le même temps elle a suscité des discussions. Je parle du rapport de J. B. Ward-Perkins au VII^{e} Congrès d'archéologie chrétienne, à Trier en 1967. Ce rapport sous le titre «Memoria, Martyr's Tomb and Martyr's Church» discute l'ensemble de problèmes du livre de Grabar, il contient quelques jugements critiques sur les origines des martyria paléochrétiens. Or, Ward-Perkins a noté que la grande majorité des conclusions du livre de Grabar «have since passed into

the common fund of knowledge and idea», et «Martyrium» est «one of the important and most influential book... within our field of studies».

Les discussions autour et dans le champ des idées de «Martyrium» ne s'arrettaient pas pendant des décennies postérieures. Je ne cite que les grands noms de R. Krautheimer et F. W. Deichmann à Rome et Th. Klauser à Bonn, qui appartenaient à la même génération qu'A. Grabar. Les titres seules des publications de ces savants temoignent que les questions discutées dans le «Martyrium» restaient fondamentales dans ce secteur de recherches. Je parle tout d'abord des articles: «Mensa-Coemeterium-Martyrium» de R. Krautheimer, «Märtyrerbasilika, Memoria und Altargrab» de F. W. Deichmann et «Christlicher Märtyrerkult, heidnischer Heroenkult und spätjudusche Heiligenverehrung. Neue Einsichten und neue Probleme» de Th. Klauser.

A. Grabar reprenait plus d'une fois les thèmes de «Martyrium», en particuliers, dans son exposé aux Disputationes Salonitanae en 1970 à Split, là ou deux Congrès d'archéologie chrétienne ont eu lieu (le I^e^ et le XIII^e^, dernier). Dans ses cours au Collège de France en 1958—1959 il parle des fonctions d'une groupe spéciale de basiliques romaines («circiforme»). A. Grabar souligne que ce n'étaient pas martyria veritables, mais basiliques cimétériales. On peut citer un monument de ce type, récemment découvert (les fouilles du prof. V. Fiocchi Nicolai), une basilique dans le complexe des catacombes du St. Callixte qui était évidemment «un mausolée collectif» (A. Grabar), «une cimétière couverte» (R. Krautheimer).

Je n'envisage pas ici des études iconographiques d'A. Grabar (le lecteur connait les livres de M. G. Muzj, consacrés à ce sujet). Je note seulement qu'A. Grabar était le pionnier quand il utilisait des méthodes et des termes linguistiques (signe-image, champ sémantiques, familles sémantiques, synonymes, homonymes etc.) pour découvrir le sens même des images paléochrétiennes, «to say more about the nature of these images, about their form, and especially about their content».

Il y a presque un siècle D. V. Ainalov a écrit que l'archéologie chrétienne («école romaine») avait joué son rôle et au point de vue scientifique et méthodique c'était un courant qui était tombé en désuétude (1902). Aujourd'hui c'est une discipline «qui n'oublie ni Venus, ni Christ, ni les basiliques, ni les maisons les plus simples ou les plus luxueuses...» (P.-A. Février). Je crois que dans cette transformation profonde de l'archéologie chrétienne A. N. Grabar, un disciple de D. V. Ainalov, a fait sa contribution essentielle.

Раздел 2

РАЗВИТИЕ ИДЕЙ А. Н. ГРАБАРА В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ

AUX FRONTIÈRES DE BYZANCE ET DE L'ISLAM

Oleg Grabar (*Princeton*)

L'Histoire de l'Art s'est toujours préoccupée des contacts qui se seraient products entre les arts de diverses cultures. Cette préoccupation a souvent pris le ton discutable de telle ou telle précédence nationale, ethnique ou religieuse, et donc de superiorité ou richesse artistique plus grande d'un groupe ou d'un autre. Mais, même s'il est juste de critiquer le chauvinisme culturel de certains écrits sur ces sujets, le fait des contacts est indéniable et pose des problèmes à la fois spécifiques à chaque époque ou région et théoriques pour l'Histoire de l'Art en général. On parle souvent d'influences, mais que veut dire ce terme? S'agit-il d'une mutation dans un ensemble de formes connues qui ne s'expliquerait que par l'apport d'un corps étranger? Comment ces gènes sont-ils arrivés, par les choses ou bien par les hommes? S'agit-il d'actes voulus ou accidentels? Sait-on reconnaitre la différence entre les deux? Toutes ces questions sans réponse me laissent sceptique sur l'utilité du terme 'influence', car il recouvre trop de difficultés théoriques et pratiques, dès qu'on essaye de l'imaginer dans la réalité d'un objet ou d'une époque.

Le fait de contacts est particulièrement évident dans le cas des arts byzantin et islamique, parce que ces deux civilisations créatrices d'art avaient été formées, avec, certes, bien des variations distinctives dans chaque cas, par le même passé (empire romain, Iran, christianismes grec, copte, sémitique, barbares de tout genre et ainsi de suite) et se trouvaient en contact constant et en général actif avec des ethnies, des religions, voire des civilisations différentes à toutes leurs frontièrs. Le contraste est frappant avec la Chine, l'Inde et même l'Occident Latin avant la fin du quatorzième siècle. Pour ces dernières régions, l'étranger est presque toujours un *autre*, parfois monstrueux et démoniaque, parfois simplement exotique et bizarre, mais jamais un voisin, comme dans les cas be Byzance et de l'Islam. Le voisinage, comme chacun le sait, ne mène pas tojuours aux bonnes relations, mais oblige à la connaissance, souvent intime, de ce qui nous entoure.

Ce que je voudrais proposer est une typologie de ces contacts qui permettrait, je l'espère, de mieux comprendre comment ils se sont produits, de trouver une formule pour leur classement, et peut-être d'esquisser une contribution à une théorie générale de l'Histoire de l'Art.

Il est essentiel de signaler dès le début une difficulté de méthode qui se pose dans l'histoire de presque tous les arts avant la Renaissance: quel est l'index épistémologique d'un document donné? Comment reconnaitre la norme d'un monde de formes d'une part et l'originalité possible d'une oeuvre spécifique qui n'a été préservée que par accident? Je reviendrai en conclusion sur quelques aspects de ce sujet.

Un premier exemple de contacts pourrait être appelé *transfert direct et muet* dans le sens qu'un motif ou une technique passe d'une culture à l'autre par osmose et il n'est *a priori* nullement utile d'en faire un trop grand cas. Tel serait le cas de certaines techniques de céramique (par exemple sgrafiatto et *splash* sous engobe transparente) que l'on retrouve en Crimée, à Byzance, ou dans les Balkans aussi bien qu'en Italie du Sud. Il est vraisemblable qu'une technique développée dans le monde musulman a été imitée ailleurs, mais il est peu vraisemblable que cette influence ait été formellement reconnue. Ou bien encore il y a les imitations d'écriture arabe que l'on trouve dans le koufesque des ornements sur

les bâtiments, les habits, ou bien les représentations des vêtements. Le remploi de matériaux de construction d'une époque ou région à l'autre, phénomène que l'on trouve en Syrie, Anatolie, Egypte et Inde, serait encore un exemple de transfert direct, quoiqu'on ait cherché récemment à expliquer ces remplois d'une manière plus complexe et que cette pratique pourrait, dans certains cas, être mise au compte de ma deuxième catégorie. Mais, en gros, on a, me semble-t-il, une catégorie claire de filtrations ou d'apports de motifs ou de techniques plus ou moins automatiques et pas particulièrement réfléchies, semblables aux habitudes vestimentaires ou culinaires de nos jours, quand styles de pantalons, chemises ou robes passent d'une région à l'autre sans qu'il faille attribuer trop d'importance idéologique à ces transferts. On aurait affaire, avec ce premier exemple de contacts, à ce que l'on pourrait appeler un fond formel commun dont on peut reconnaitre l'aire de fonctionnement et l'évolution chronologique mais aussi qui participe à la longue durée des phénomènes et ne reflète pas des évenement immédiats.

J'appellerai une deuxième série de contacts *antiquaires*, car il s'agit de rappels voulus et vraisemblablement conscients de formes anciennes ou étrangères par les cultures chrétiennes et musulmanes. Dans le monde chrétien, comme chacun sait, ces retours à l'antique ont une longue histoire et un aspect intellectel et idéologique qui manque dans le cas de l'Islam, encore que récemment on a pu donner un sens plus profond à ce qui ne semblait être que des cas de transferts. Les exemples d'architecture se retrouvent en Syrie et en Anatolie et c'est de là ou d'Iraq que proviennent des manuscrits arabes avec des illustrations ou des frontispices tout à fait antiquisants. Quelques céramiques lustrées d'Egypte sont clairement décorées de thèmes antiques, mais il est difficile de savoir ce qui était voulu et ce qui ne l'était pas. Le retour à l'antique semble plus évident dans le cas d'ivoires, également d'Egypte. On retrouve également des transformations d'anciens thèmes iraniens, parfois de simples motifs comme certaines couronnes avec ailerons, parfois des compositions entières comme les scènes de chasse et de banquet reprises au dixième siècle ou maintenues localement. Ces iranismes antiquaires auraient commencé dès le sixième siècle, si l'on en croit les travaux de Spieser sur Salonique ou bien si l'on considère les céramiques de Preslav en Bulgarie. Il y vraisemblablement beaucoup de nuances à apporter à tout cela et chacun de ces documents mérite des études détaillées, car, à l'encontre des transferts directs, la plupart de ces exemples sont particuliers à l'intérieur d'une approche qui, elle, est générale et constante.

Un certain nombre de contacts représentent des décisions concrètes complexes. On en connait beaucoup par les textes, comme dans le cas du célèbre texte de Nicolas Mésarite décrivant un plafond en stalactite dans un palais commnène de la fin du douzième siècle. Il y a encore les descriptions de concours entre peintres dans les textes arabes et persans où le *rumi* (chrétien en général ou byzantin en particulier) se retrouve à égalité avec le *sini* (chinois) et supérieur au musulman. Je sais bien que, dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres, il est difficile de distinguer la vérité se cachant derrière des historiettes qui sont souvent des topoi littéraires, mais, quelle que soit l'interprétation que l'on donne à un narratif précis, les phénomènes des byzantins au grand talent artistique dans la légende islamique et des musulmans créateurs de beaux objets dans la mythologie byzantine me semblent être constants dès le neuvième siècle. Des exemples visuels se trouveraient dans les vêtements, surtout à partir du douzième siècle et sous les Paléologues, et dans un objet curieux et toujours inexpliqué comme le plat d'Innsbruck datable entre 1114 et 1144 et fait pour un prince ortokide de la Haute-Mésopotamie.

Je propose, enfin, de distinguer un type de contact par association idéologique, c'est-à-dire des cas où Islam *et* Byzance ou bien Islam *et* Antique ou bien tous les trois représentent des valeurs qui n'ont rien (ou presque rien) à avoir avec l'Islam, la Chrétienté ou l'Antique. Un premier cas est celui d'Aghtamar au dixième siècle où l'association entre motifs musulmans ou chrétiens est une manière d'exprimer la royauté très particulière du roi arménien Gagik. Un autre est celui de la Chapelle Palatine à Palerme où tout est rassemblé pour la plus grande gloire de Roger I: cycle d'images chrétiennes dans un style byzantinisant, plafond de technique musulmane, sujets provenant de partout. Les formes associées avec chaque groupe ethnique ou religieux ont, en général, été étudiées séparément, mais un travail qui vient de sortir

par William Tronzo démontre que la décoration de cette chapelle se comprend au mieux lorsqu'on regarde tous ses éléments ensemble. On y voit alors l'expression d'un mécénat royal, celui de Roger II, qui se rattache *par ses formes* aux grandes traditions impériales qui lui sont contemporaines ou qui l'ont précédé.

Les contacts artistiques jouent ici un rôle proclamatoire et politique. Mais que se passe-t-il, dans un petit objet byzantin de la même époque au trésor de St. Marc à Venise. Une inscription arabe est en pseudo-coufique d'une qualité telle qu'on voudrait presqu'y lire quelque chose et il en est de même des sujets antiquisants qui racontent presqu'une histoire. D'autres ont écrit sur ces objet si curieux et je n'ajouterai rien à leurs propos plus érudits que les miens. Ce qui m'importe c'est que le même mystère entoure l'apport antique et l'apport islamique de cet objet. Les deux sont des 'autres' dont le sens et la valeur à l'époque de leur utilisation première nous échappe encore.

Avant de conclure ces courtes observations sur les manières de classifier les oeuvres d'art qui participent à plusieurs cultures à la fois ou qui sont aux frontières entres cultures, je voudrais signaler que je n'ai rien dit sur les monuments omeyyades de la fin du 7ème siècle et du début du 8ème. Il est facile de trouver dans les mosquées et palais de cette époque des masses d'exemples de motifs byzantins, iraniens ou antiques. Si je n'en ait pas parlé, c'est que l'art des Omeyyades ne doit pas, à mon avis, être considéré comme un art islamique, mais comme un art princier de la fin de l'Antiquité utilisant de langage de l'époque et peut-être à la recherche d'une expression originale pour se distinguer de ce qui l'entoure ou le précède.

Il me faudrait une autre occasion pour élaborer ce sujet. Pour en revenir au mien, je voudrais proposer deux conclusions. L'une est que la structure d'un art ou d'un objet d'art consiste dans l'équilibre entre des formes automatiques et communes à un vaste monde et des nouveautés ou bien des objectifs particuliers à un mécénat précis ou à une fonction originale. L'autre est que le monde des autres — voisins ou non, exotiques ou apparentés — apparait dans les arts byzantin et islamique parfois au niveau de la commonalité des formes et des techniques, dans une longue durée de l'histoire où les caractéristiques individuelles et la nationalité des formes se perdent dans un automatisme de création et d'utilisation, et, dans d'autres cas, dans des exemples concrets et généralement uniques. Le fait que ces derniers sont si souvent difficiles à expliquer démontre, me semble-t-il, qu'ils ont toujours été rares et il me semble peu utile de compter sur des découvertes de monuments parallèles. Akhtamar, la Chapelle Palatine de Palerme, le plat d'Innsbruck, et bien d'autres monuments ou objets n'ont probablement jamais eu de parallèle ni de successeur, mais ils servent à démontrer la complexité et la profondeur de la fonction artistique dans la société des hommes. La question, cependant, demande des études et des réflexions plus poussées.[1]

---

[1] Les exemples donnés dans cette communication peuvent être facilement retrouvés dans les grands manuels, car ils sont tous bien connus. C'est pour cette raison que je ne donne pas de bibliographie.

Олег Грабар (*Принстон*)

НА ГРАНИЦАХ ВИЗАНТИИ И ИСЛАМСКОГО МИРА

Резюме

Художественные контакты и другие связи между Византией и восточнохристианскими регионами, с одной стороны, и миром исламской культуры, с другой, берут свое начало со времени появления ислама в VII в. Но, если говорить о сфере искусства, характер и интенсивность этих контактов были на протяжении веков чрезвычайно разнообразными. Каждый дошедший до нас предмет или каждый памятник, созданный в ре-

зультате таких контактов, отражает те навыки и традиции, которые продиктованы определенным местом и конкретным моментом создания, зависят от назначения художественного произведения и других специфических особенностей. Однако, несмотря на все своеобразие каждого памятника, можно наметить типологию контактов, учитывая огромное количество психологических, географических, иделогических и исторических факторов, определивших эти контакты.

Первый тип контактов можно было бы назвать, не вдаваясь в тонкости, прямым переносом мотивов и технических приемов. Таковы, например, псевдо-куфические детали в архитектурном декоре и миниатюрах начиная с X в., особенности изображенных одеяний начиная с XIII в., технические приемы в стеклоделии и керамическом производстве на протяжении многих столетий.

Второй тип контактов можно определить как «антикварный». Речь идет о появлении в каждой художественной традиции таких мотивов и идей, которые восходят к общим источникам, порожденным позднеантичной культурой Средиземноморья или культурой Ирана и питавшим средневековое искусство. Примерами являются некоторые фронтисписы в манускриптах XIII в. и изделия из слоновой кости, предположительно из Египта. Укажем также на трансформацию в христианском искусстве, начиная с X в., древних мотивов иранской культуры, иногда целых композиций, например, сцен охоты или пира.

Третий тип — это сознательное обращение к другой культуре, что обнаруживается, например, в эмалевом блюде из Иннсбрука, между 1114—1144 гг., или в известном тексте Николая Месарита, где описывается комниновский дворец конца XII в. со «сталактитами» на перекрытии.

Был, наконец, и четвертый тип контактов, зависящий от идеологических совпадений и связей. Именно такого типа контакты сказались в храме X в. в Ахтамаре, декор которого, соединяющий исламские и христианские мотивы, направлен на прославление армянского правителя Гагика. Контакты того же типа отразились в Палатинской капелле в Палермо, а на более простом уровне — в известной чаше с куфической надписью из Ризницы собора Сан Марко в Венеции. В примерах такого рода ислам и Византия объединяются для прославления властителя, либо по требованию мецената-заказчика, который сам по себе не был ни мусульманином, ни последователем античной культуры.

ХРАМ VII в. В МАСТАРЕ И ЕГО МЕСТО В ЗОДЧЕСТВЕ ЗАКАВКАЗЬЯ И ВИЗАНТИИ

Армен Казарян (*Ереван*)

Церковь Св. Ованнеса в селении Мастара у западного подножия горы Арагац (гавар Арагацотн области Айрарат), по распространенному мнению, является одним из важнейших памятников армянской архитектуры. Исследователей средневекового зодчества привлекают величественный образ этого храма при простоте его композиции, предельная ясность конструктивного решения и чистота исполнения пространственной системы.

Объемно-пространственная композиция памятника создана на основе плана в виде квадрифолия с узкими апсидами слегка подковообразного очертания. Центральный квадрат настолько широкий, что весь план возможно вписать в окружность, касающуюся выступов апсид и углов квадрата. Апсиды перекрыты конхами, центральный квадрат — куполом. Внешняя композиция, соответствующая внутренней структуре, отличается гранеными апсидами и повышенным, восьмигранным в основе, барабаном.

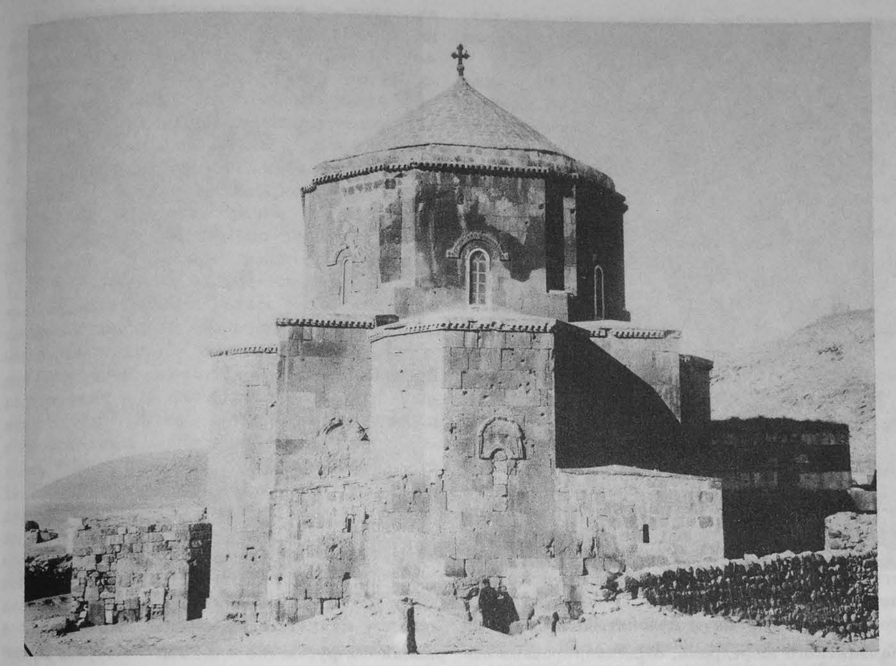
Архитектурный тип Мастары, именуемый также тетраконхом с опорными нишами по осям (по Й. Стриговскому) или тетраконховым квадратом (по А. Хачатряну и М. Тьерри), произошел, по убеждению Й. Стриговского, от простого купольного квадрата путем укрепления его сторон нишами и явился первым типом центричного христианского храма, эволюция которого привела к созданию других центральнокупольных композиций.[1] А. Грабар, уделяя большое внимание иконографии армянских храмов, отмечал совмещение в постройках типа Мастары функций мартирия и кафедральной церкви, а происхождение типа считал удачным результатом копирования Эчмиадзинского собора и как пример такого копирования указывал на Багаранский храм.[2] Вопросы генезиса композиции, пропорций, конструктивных особенностей Мастары рассматривались во многих других работах,[3] но разностороннего исследования с анализом художественного образа этого храма и его места в средневековом зодчестве не проводилось.

Наиболее ранние датировки церкви в Мастаре (V—VI вв.)[4] основаны на учете места ее композиции в искусственно строящихся рядах типологической эволюции (Мастара является первым среди сохранившихся образцов типа); а также на таких характеристиках художественного образа, как приземистость пропорций, тяжеловесность форм. Атрибуции были определены и ошибочной идентификацией явно древних (V в.) рельефов херувимов на перемычках входов в пастофории (рассмотрение на месте не оставляет сомнений во вторичном использовании этих камней) со стилем исполнения других рельефов храма и, наконец, на основании некоторых прочтений, возможно, древнейшей надписи храма, высеченной греческими буквами на южной стене постройки и относимой к 20-му году правления царя Пероза (480 г.).[5] По другим же оценкам, под упомянутым в ней царем Перозом возможно рассматривать шаха Хосрова Парвеза.[6] В этом случае наиболее вероятной представляется датировка между 602 и 623 (628) гг. Существует так же мнение, что надпись «не содержит ни единого оформленного по-гречески слова или понятия».[7] Тем не менее ее плохая сохранность не позволяет отдать предпочтение какой-либо версии.

Более определенные сведения содержатся в пяти армянских эпиграфических надписях, сообщающих факт возведения церкви рядом лиц, одно из которых — епископ Теодорос

Храм в Мастаре. План: *а* — Мастара II, около середины VII в.; *б* — Мастара I, 620-е—начало 630-х годов. Реконструкция автора

Храм в Мастаре. Западный фасад: *а* — обмер (чертеж на основе обмера А. Б. Еремян); *б* — реконструкция автора



Храм в Мастаре. Вид с востока. Фотография начала XX в.

Гнуни — значится также среди участников Двинского собора 645 г. Этим вполне оправдана датировка Мастары 640-ми годами или серединой VII в.[8]

Однако наиболее интересным является и то, что при внимательном осмотре стен храма нельзя не заметить границы между двумя строительными зонами, проходящей над 4-м рядом кладки, на что впервые обратила внимание А. Б. Еремян.[9] Камни в обеих зонах обработаны в одинаковой технике, но те, что находятся ниже упомянутой границы, — крупнее и несколько темнее. Очевидно, временем около середины VII в. можно с большой вероятностью датировать лишь верхнюю зону, в пределах которой находятся упомянутые армянские надписи.[10] Нижняя же часть храма, где сохранилась греческая надпись, является наиболее загадочной, хотя с полной определенностью можно отметить, что наличие меток мастеров-каменотесов, особенности строительной техники и характер оформления входов в храм не позволяют датировать ее ранее VII в.

Небольшие изменения в составе каменотесных знаков в двух строительных зонах (из общего числа нижних знаков — 10 шт. вверху сохранились девять, к ним прибавились шесть) свидетельствуют о непродолжительном перерыве в строительстве. Четкая горизонтальность границы между зонами, проходящей по шву над 4-м рядом кладки, убеждает в наличии перерыва в работах, а не в реставрации после разрушения храма.

Строительная техника, композиционные и стилистические особенности Мастары роднят ее со многими купольными постройками раннесредневековой Армении. Среди памятников первой половины VII в. наибольшее сходство с Мастарой проявляет храм Св. Теодороса в Багаране (624—631 гг.)[11] (на востоке современной Турции, недалеко от Ани, варварски уничтожен в XX в.), возведенный по образцу Эч-





Храм в Мастаре. Интерьер: *а* — вид на купол; *б* — фрагмент подкупольного перехода. Фото В. Хачатряна

миадзинского кафедрала, отреставрированного около 620 г.

Стены основного объема этого храма почти в точности повторяют тетраконх Мастары, однако барабан Багарана поставлен не на внешние стены, а венчает крестовокупольную структуру на четырех столбах квадратного сечения. Близость, даже подобие этих двух памятников ощущается при сопоставлении размеров их планов, соотношений отдельных элементов композиции и толщины стен к общим габаритам, а также в прорисовке пятигранных апсид.

Сравнительный анализ двух построек путем изучения возможного хода построения их планов приводит к неожиданному результату.

План Багарана подтверждает предполагаемый современными исследователями главный принцип построения средневековых церквей с выбором в качестве исходной величины одного из габаритных размеров и установления непосредственной зависимости между ним и величиной подкупольного квадрата. Исходной величиной построения Багарана являлась, вероятно, ширина внутреннего пространства, равная 65 футам ($65 \times 0{,}2663$[12] $= 17{,}309$ м, по обмерам Т. Тораманяна — 17,2 м). Размер квадратного наоса находится в непосредственной зависимости от величины центральной ячейки.

В Мастаре, при той же исходной величине (по обмеру — 17,3 м), подкупольный квадрат, образующий пределы наоса, не вычерчивается непосредственным образом из общей ширины храма, а формируется почти в той же последовательности, как в Багаране. При этом вычерчивание малого квадрата остается условным, не образующим никаких композиционных элементов.

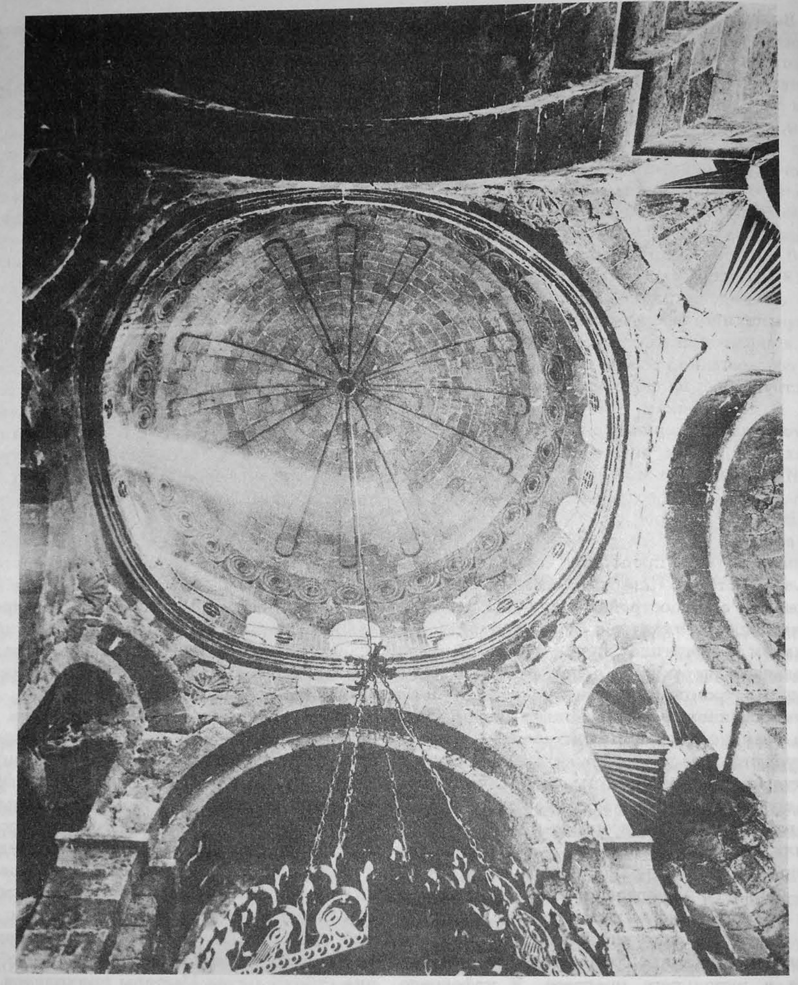
Учитывая близость размеров ряда соотношений Багарана и Мастары, можно выдвинуть версию относительно использования малого квадрата Мастары в качестве основы реального элемента — подкупольного квадрата в изначальном замысле первых строителей храма. В этом случае нынешняя композиция — не что иное, как видоизменение первоначальной идеи путем отказа от внутренних опор и постановки купола на углы большого квадрата внешних стен.

Выдвинутая версия основана не только на нашем субъективном представлении о методах работы средневековых зодчих, но и на возможном основании Мастары в годы строительства Багарана (оба строительных периода Мастары, исходя из набора знаков мастеров, следует датировать в пределах деятельности одного поколения строителей), а также на результатах анализа архитектуры храма.

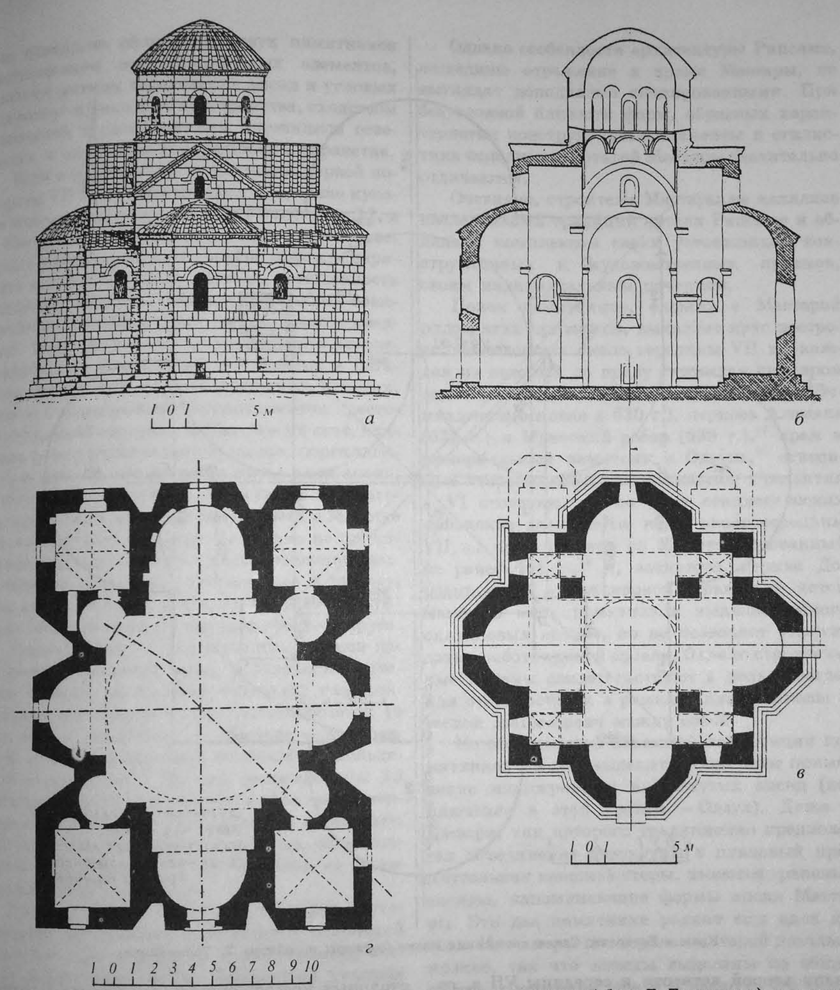
По наблюдению Т. Бречиа Фратадокки, в храме Мастары необычно тонкие стены (1,10 м) при огромном пролете купола (max 12,18 м), что резко отличается от пропорций как сасанидских купольных конструкций, с которыми иногда сравнивают этот памятник, так и византийских храмов.[13] Странно выглядит соотношение пролета с толщиной несущей конструкции и на фоне архитектуры Закавказья. В тетраконхах с угловыми нишами и многоапсидных церквах оно колеблется в пределах 5—6, тогда как в Мастаре составляет 11. И тем не менее этот храм дожил до наших дней в целости и сохранности (ремонту подверглись только кровли), что умножает славу его создателям. Нельзя сказать, что их не беспокоили такие пропорции конструкции купольной системы. Наверняка именно опасения в слабости стен постройки вынудили усилить их, что было достигнуто с высоким профессионализмом и обогатило формы тромпового подкупольного перехода: непосредственно над большими тромпами первого ряда, на уровне сформированного восьмигранника зодчий Мастары ввел кольцевой ряд из восьми арочек, выступающих из толщи стены и опирающихся на ступенчатые кронштейны, несколько уменьшив пролет и укрепив основание купола. Близкое решение можно встретить лишь в двух копиях Мастары: Артикском храме второй половины VII в. и церкви Апостолов в Карсе (930—943 гг.). В первой из них ряд мощных арок завершает кубовидное основное пространство наоса, но под ними имеются мощные пристенные пилоны, устроенные на стыках апсид и купольного квадрата. В кафедрале Карса плоские арочки в зоне подкупольного перехода носят чисто декоративный характер, напоминая образ своего прототипа — Мастары. С другой стороны, при аналогичных размерах Мастары и Карса, в последнем ширина стен равна сумме толщины стены и глубины арки в Мастаре, т. е. в однотипных постройках зодчие предвидели трудности возведения куполов таких размеров и заранее прибегли к усилению конструкции.

Другой деталью архитектуры Мастары является отсутствие уступов на стыке апсид со стенами квадрата, тогда как во всех постройках, где такие стыки обращены в подкупольное пространство (в том числе в однотипных Мастаре памятниках), уступы обязательны, они создают основу для двух-трех рядов концентрических арок. Уступы отсутствуют лишь в Багаране и в храмах с внутренними столбами, где над этими стыками устроены одиночные арки, фланкирующие конхи апсид.

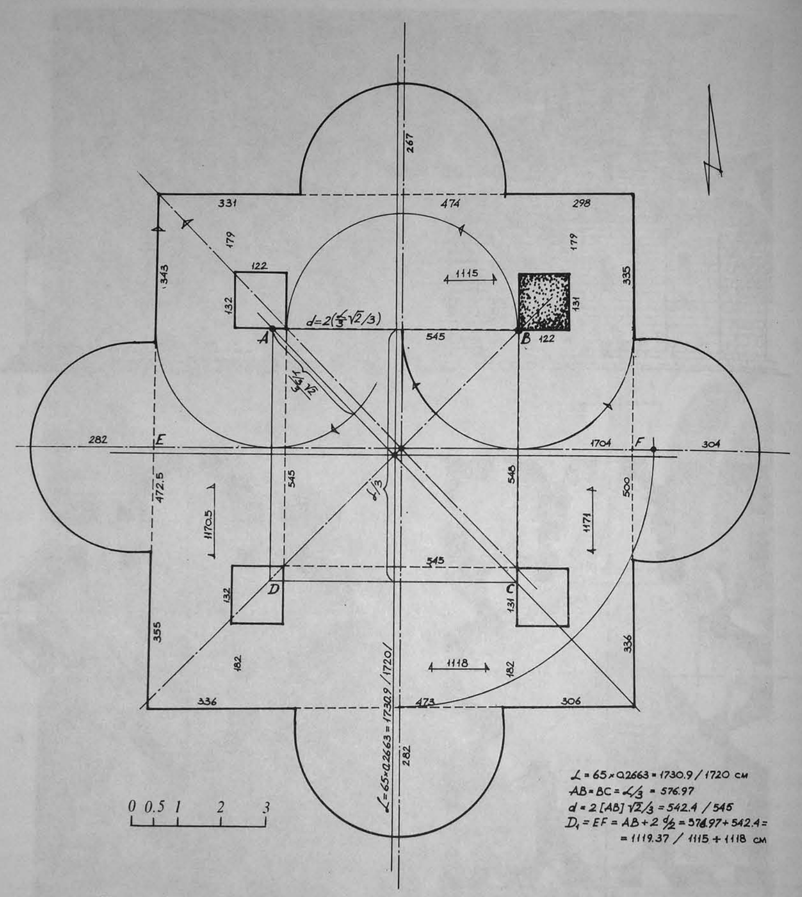
Совокупность результатов архитектурного анализа укрепляет предположение об основании храма в Мастаре в 620—630-е годы в виде четырехпилонного крестовокупольного тетраконха по образцу Эчмиадзина, что, вероятно, было произведено строителями Багаранского храма. Учитывая мнение о копировании в Мастаре композиции Эчмиадзина II, следует отметить, что подобное утверждение верно только для первого храма Мастары. Сооружение же Мастары II (640-е годы) отразило иконографию плана Эчмиадзина II лишь в той мере, в какой этот новый храм сохранил фрагменты плана Мастары I. Ликвидация пилонов первого храма и постановка купола на квадрат наружной стены свидетельствуют об отказе от иконографии и в большей мере от образа Эчмиадзинского храма и об ориентации создателей Мастары II на некий иной образец, лучше соответствующий запросам заказчиков эпохи наивысшего расцвета армянского зодчества (десятилетия между 630—680-ми годами). Этот выбор мог быть продиктован самыми общими объективными факторами, обусловленными закономерностями развития средневекового искусства. Новый храм мог отражать тенденции к созданию цельного, просторного, светлого интерьера с высоко парящим каменным куполом-твердью, гармонично связанным с системой арок, сводов и конх, окольцовывающих центральное пространство. Время возобновления строительства Мастары приходится на период триумфа христианства после возвращения Святого Древа в Иерусалим, на время подъема самосознания армян и попытки знати добиться некоторой самостоятельности и целостности страны в границах Византийской империи. Все это требовало консолидации, особенно при осознании опасности, грозящей от Арабского халифата. Развитие духовной и культурной



Храм Св. Рипсиме в Эчмиадзине. Интерьер



а—в — храм в Багаране: фасад и разрез (реконструкция С. А. Маилова); план (обмер Т. Тораманяна); *г* — храм Св. Рипсиме в Эчмиадзине. План



Храм в Багаране. Схема построения плана (размеры по обмеру Т. Тораманяна)

жизни второй четверти и середины VII в. ознаменовано подъемом искусства страны, появлением в архитектуре таких новых композиций, как купольные залы, Звартноц, Мастара II. С другой стороны, такой общий взгляд не может исчерпывающе объяснить, в частности, причину отказа от внутренних столбов в Мастаре, так как в этот же период происходит возрождение строительства четырехстолпных крестовокупольных храмов, правда, с другим оттенком художественного образа. Поэтому выбор создателей Мастары мог быть продиктован более частными причинами, например, ориентацией на конкретный образец.

Рассмотрение архитектуры Мастары II в сравнении с наиболее значимыми храмами той эпохи выявляет в качестве такого образца храм Рипсиме в Эчмиадзине (618 г.).[14] Предположе-

ние оправдано общим для двух памятников соотношением пространственных элементов, близким ритмом чередования апсид и угловых зон вокруг купольного пространства, сходством частностей в расположении источников освещения и характера декоративного убранства.

Если в большинстве памятников первой половины VII в. количество окон в барабане купола ограничено четырьмя, то в Рипсиме их 12, а в Мастаре восемь, что переносит акцент освещения кверху и создает подобие эффекта парящего небесного купола. Правда, освещенность интерьера Мастары усилена и окнами, помещенными попарно в углах подкупольного квадрата. Такое устройство можно считать унаследованным от композиций Эчмиадзина и Багарана, где эти окна служат освещению угловых, отдельно перекрытых компартиментов крестово-купольной системы. В Мастаре их свет, вливаясь в центральное пространство, перекликается с лучами, проникающими из окон апсид, и акцентирует развитие композиции по диагоналям. Однако основной поток света в Мастаре все же ощущается сверху, не только по причине более центрального и сгруппированного расположения окон под куполами, но и потому, что, как в Рипсиме и только в Рипсиме, проемы этих окон крупнее проемов нижнего яруса.

Непосредственно над верхними окнами начинается купольный свод, в основании которого в обеих постройках проходит ряд концентрически оформленных дисков-розеток (в Рипсиме — сплошной, в Мастаре — дискретный, но тоже создающий впечатление кольцевого обрамления.[15] Купола декорированы 12 нисходящими от вершины лучеобразными нервюрами, сгруппированными по три на каждую сторону света.[16] Во всех остальных сохранившихся памятниках VII в. имеется не более восьми лучей на куполе.

Некоторое сходство можно усмотреть в ступенчатой декорировке элементов у оснований подкупольных переходов двух рассматриваемых памятников (части перекрытий угловых ниш Рипсиме и консоли кольцевой аркатуры Мастары).

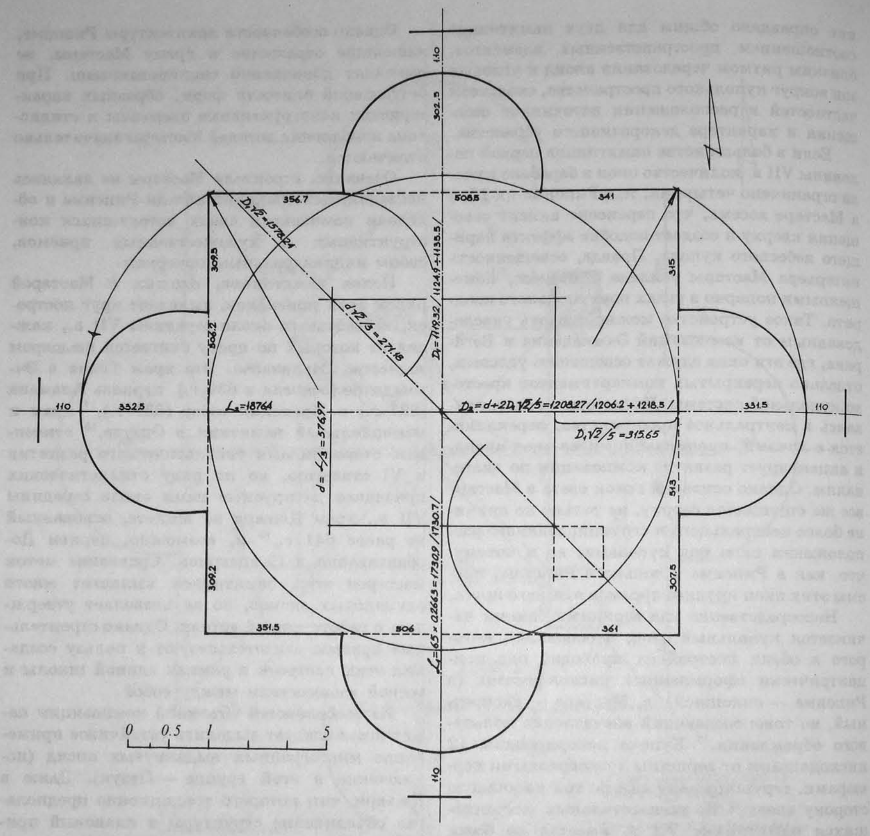
В наружном оформлении обращает внимание близость оформления двухступенчатых бровок над окнами западной апсиды Рипсиме и южной апсиды Мастары, где на одной из ступеней изображена виноградная лоза, а непосредственно над этими навершиями имеются строительные надписи.

Однако особенности архитектуры Рипсиме, нашедшие отражение в храме Мастары, не выглядят доподлинно скопированными. При безусловной близости форм, образных характеристик конструктивные элементы и стилистика исполнения деталей Мастары значительно отличаются.

Очевидно, строители Мастары не являлись наследниками традиций артели Рипсиме и обладали комплексом своих устоявшихся конструктивных и художественных приемов, своим индивидуальным почерком.

Поиск памятников, схожих с Мастарой рядом этих признаков, выявляет круг построек, возведенных около середины VII в., каждая из которых по праву считается шедевром зодчества Закавказья. Это храм Гаяне в Эчмиадзине (основан в 630 г.), церковь Аламана (637 г.) и Мренский собор (639 г.),[17] храм и мемориальный памятник в Одзуне,[18] относимые сторонниками типологического развития к VI столетию, но по ряду стилистических признаков датируемые нами около середины VII в., храм Джвари во Мцхете, основанный не ранее 641 г.,[19] и, возможно, церкви Дорбантаванка и Самцевриси. Сравнение меток мастеров этих памятников выявляет много одинаковых знаков, но не позволяет утверждать о работе единой артели. Однако строительные приемы свидетельствуют в пользу создания этих построек в рамках единой школы и тесной взаимосвязи между собой.

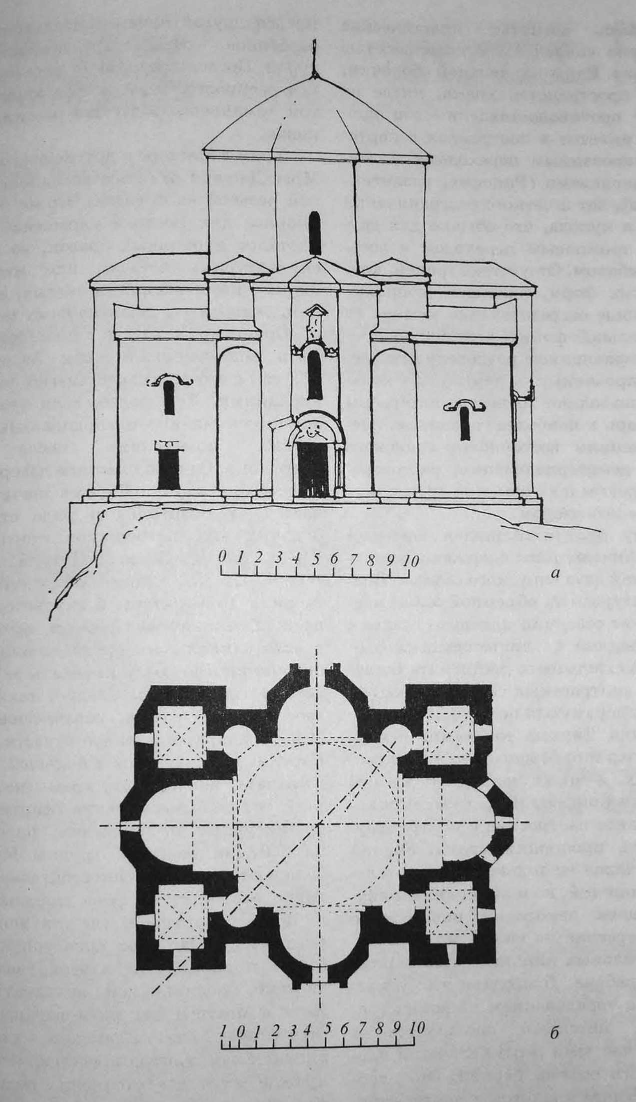
Из особенностей объемной композиции памятников следует выделить устойчивое применение многогранных выдвинутых апсид (исключение в этой группе — Одзун). Даже в Джвари, тип которого традиционно предполагал объединение структуры в плановый прямоугольник внешней стены, имеются граненые апсиды, напоминающие формы апсид Мастары. Эти два памятника роднит еще одна деталь. Их камеры по сторонам алтарей довольно низкие, так что апсиды выделены из общей массы сооружения еще и в высоту, что редко встречается в храмах Закавказья. Немаловажно отметить пропорциональное деление фасадов по высоте. Во Мрене, Мастаре и Джвари[20] восьмигранные барабаны резко удлинены, чем также выделяются на фоне остальных построек. Наконец, общей для Мастары и Джвари деталью является отсутствие бровок над окнами северных фасадов, что очень специфично.



Храм в Мастаре. Схема построения плана (размеры по обмеру А. Казаряна и А. Джалаляна)

Из особенностей интерьера Мастары II, встречающихся в памятниках этой группы, следует особенно выделить трехступенчатый тромповый подкупольный переход. Его растянутость не позволяет выделить барабан купола в виде отдельной конкретной формы.[21] Поверхность купола как бы перетекает в более мелкие, пластично сопряженные между собой формы конических тромпов и плоских участков 16- и восьмигранников. Подкупольные окна устроены на уровне второго ряда тромпов. Снаружи по всей высоте от основания окон до трети полусферы возведен восьмигранный барабан. Кроме Мастары, Аламана и Джвари, такой вариант подкупольного перехода встречается в церквах второй половины VII в.: Воскепаре — копии Мастары, и Атени — копии Джвари. Неизвестен нам он и за пределами Закавказья.

Интерьер Аламана, Мастары, Джвари с трехступенчатой конструкцией перехода наделен своеобразным художественным образом. Плавно произрастающие друг из друга и уст-



Храм Джвари (Св. Креста) в Мцхете: *а* **— южный фасад (реконструкция автора);** *б* **— план**

ремленные ввысь вогнутые пластические формы незаметно сочленены с поверхностью огромного купола. Единство цельной оболочки, формирующей пространство храма, нигде не нарушено, нет противопоставления зон пространства, что имеется в постройках с парусным и комбинированным переходами и венчающими их карнизами (Рипсиме, византийские памятники), нет и четкого разграничения форм барабана и купола, что обычно для других церквей с тромповым переходом и восьмигранным барабаном. Отсутствие граней, конкретно осязаемых форм, плавность сопряжений, затрудняющие сосредоточение взгляда на какой-либо отдельной форме, а также спокойный ритм повторяющихся разновеликих элементов, сгруппированных в замкнутые кольцевые ряды, позволяют отнести интерьеры Мастары и Джвари к наиболее успешным, идеальным достижениям восточнохристианского устремления к дематериализации, растворению форм в широком пространстве храма, осененном куполом-небосводом.

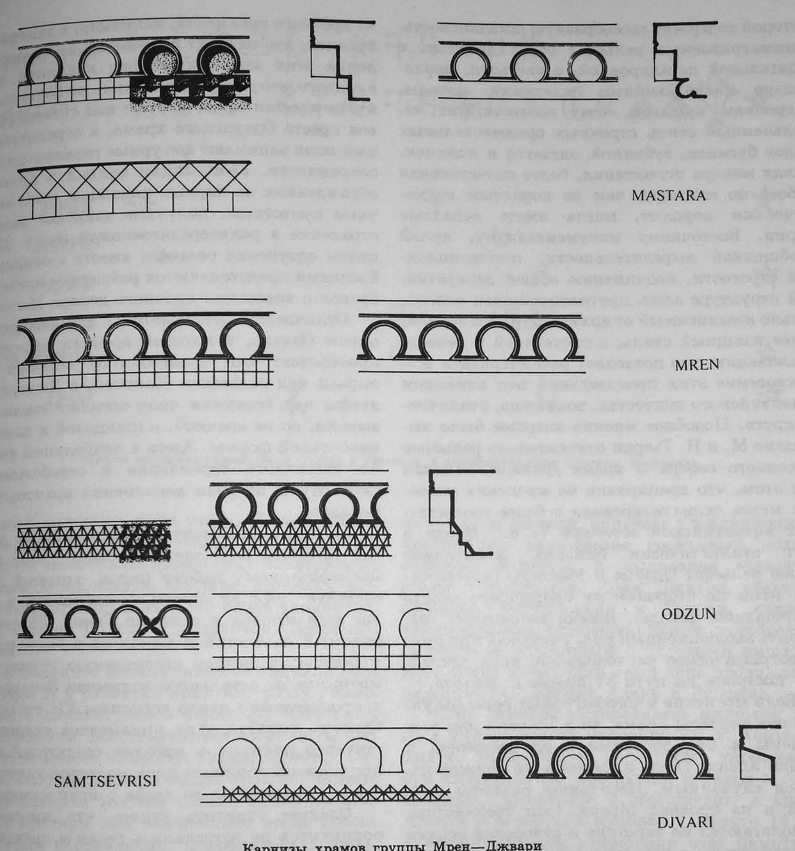
Этому образу противопоставлен внешний облик храма, отличающийся сдержанным ритмом четких граней двухъярусного объема. Впечатление скульптурности, объемной осязаемости усилено за счет создания идеально гладких поверхностей кладкой из чистотесанных блоков. Яркая выразительность достигнута богатством мягких и контрастных светотеневых эффектов, особо подчеркнутых под лучами яркого армянского солнца. Теплый тон камня и игра его оттенков от охристо-бежевых до буро-красных и сиреневых, а также изящество резного убранства фасадов придают радостное, эмоционально-возвышенное настроение и нейтрализуют приземистость пропорций храма. Зодчий Мастары II отличался не только исключительной смелостью решений, но и изысканным вкусом, определявшим некоторые новаторские идеи. Самая интересная из них — использование легких треугольных ниш на местах пересечения граней барабана. Благодаря этому массивный барабан с чередованием широких граней с узкими нишками оживляется и перекликается с частыми вертикальными членениями основного объема церкви. Это нововведение, не имеющее аналогов в предшествующих памятниках, было применено на двух, соседних с Мастарой, храмах второй половины VII в.: в Гарнаовите и Иринде. В то же время в армянской архитектуре стал активно применяться другой прием зрительного облегчения барабанов — оформление декоративной аркатурой. Последний к концу века получил широкое распространение и стал характерной чертой армянского зодчества развитого средневековья.

Храм в Мастаре и другие постройки группы Мрен-Джвари отличаются изысканной каменной резьбой на фасадах. Это не только традиционное для Востока украшение орнаментом порталов и оконных бровок, но и отдельные скульптурные вставки или многофигурные панно с изображениями святых, исторических лиц, животных, декоративных мотивов.

Ориентиром стиля эпохи безусловно мог быть великолепный храм Звартноц (642—662 гг.) с его восхитительными фасадными декорациями. Тем более, если учитывать сложившееся мнение о кардинальных стилистических изменениях после появления Звартноца. Однако пластика декораций Мрена, Мастары, Одзуна и Джвари значительно отличается от Звартноца и ряда стилистически близких ему памятников второй половины VII в.: Аруча, Талина, Ириндa, Артика, Сисавана, Цроми. Видимо, около середины VII в. творили архитекторы и скульпторы двух или нескольких направлений, и даже появление такого уникального произведения, как Звартноц, не смогло сразу изменить вкусы строителей других храмов. Следует также добавить, что развитие стиля, обозначенного группой Мрен-Джвари, протекало отчасти в Гугарке и Картли, находящихся в большей изоляции от Айрарата, чем Ширак, храмы которого испытали сильнейшее влияние Звартноца.

Фигурные изображения, присутствующие на фасадах построек группы Мрен-Джвари, обладают большой самостоятельностью и активно выглядят на фоне гладких стен, в отличие от Звартноца, где статичные рельефы включены в богатую аркатурную декорацию стены и растворены в этой главенствующей системе, подчиненной архитектурной идее. Хотя в Мастаре фигурные изображения почти отсутствуют, анализ таковых в стилистически близких памятниках представляется полезным прежде всего для уточнения роли Мастары в развитии декоративного убранства этих построек.

Среди особенностей рельефов следует выделить традицию их исполнения на отдельных больших плитах, ограниченных по периметру



Карнизы храмов группы Мрен—Джвари

рамой со скосом, углубленным к гладкому фону (Мрен, Джвари). Рамка может свободно опоясывать композицию, отклоняясь от основной прямоугольной формы. Даже при этом художник оставляет за собой право вторгаться в пределы самой рамы, свободно размещая головы, нимбы, складки одежды, части крыльев, рук, ног. Иногда с фигурными изображениями переплетаются декоративные побеги, прорастающие от оконных бровок (Одзун). Лики, одежды во многом индивидуальны и, видимо, ярко характеризовали персонажей композиций.

Стилистически рельефы отличаются относительно плоскостным исполнением, сохранением выступающих форм в пределах фасадной плоскости (для рельефов с рамками), незначительным диапазоном светотеневых эффектов по сравнению, в частности, со скульптурой Звартноца. С другой стороны, в рассматриваемых образцах, кажется, до предела совершенства доведена линейная стилизация, пластика

которой содержит своеобразную живописность. Рассматриваемые рельефы более дробные, с тщательной деталировкой, с частыми, параллельно ниспадающими складками одежды, оперением крыльев, чему соответствует измельченный стиль строчных орнаментальных рядов бусинок, зубчиков, зигзагов и ложечек. Такая манера исполнения, более свойственная работе по мрамору, чем по пористым вулканическим породам, могла иметь западные корни. Восточному монументализму, яркой обобщенной выразительности, композиционной строгости, подчинению общей декоративной структуре здесь противопоставлен относительно независимый от архитектурного начала, более изящный стиль, с претензией к дематериализации, что позволяет рассматривать возникновение этих произведений под влиянием византийского искусства, возможно, столичного круга. Подобное мнение впервые было высказано М. и Н. Тьерри относительно рельефов Мренского собора и храма Джвари, отмечая при этом, что драпировка на мренских рельефах менее схематизирована и более соответствует византийской эстетике VI в.[22] Вводя в круг стилистически близких памятников также рельефы Одзуна и Мастары (изображения птиц по сторонам от проросшего креста на западном фасаде), можно попытаться выстроить эволюционный ряд, учитывая при этом и географическое расположение двух последних построек по пути от Мрена к Мцхете.

Если мренские многофигурные рельефы украшают порталы храма, то в Джвари они размещены и над бровками окон восточной и южной апсид. Такое изменение не должно казаться случайным. Небольшие рельефы имеются и на бровках Мрена. Они трехчастны, располагаются на вершине и отворотах бровки и переплетены с побегами (рогами), произрастающими из орнамента бровки. В несколько измененном варианте подобные бровки можно встретить на фасадах Одзунского и Мцхетского храмов (окна угловых помещений).

С другой стороны, акцент декоративного убранства Мастары перенесен от порталов к зонам над окнами апсид. В этих местах на западном и восточном фасадах присутствуют рельефные декоративные арочки на сдвоенных колоннах. В поле восточной из них указано имя ктитора, а в западной помещены проросший крест на постаменте и строительная надпись. Интересно исполнение арок и колонок из дробного орнамента, например, в виде рядов бусинок, что наводит подозрение на происхождение этих композиций под влиянием прикладного искусства. Подобные, но более вытянутые арочки присутствуют над окнами рукавов креста Одзунского храма, а ограниченные ими поля занимают фигурные рельефы плохой сохранности. Композиции святых в арочных обрамлениях на парных колонках, имея античные прототипы, получили широкое распространение в раннесредневековую эпоху. Но в целом одзунские рельефы вместе с оконными бровками представляются развитием мренских бровок с внесением арочного декора Мастары.

Отличается композиция над алтарным окном Одзуна, в которой арочная декорация приобретает вид приземистого мощного козырька над рельефом. Наконец, в Джвари рельефы над бровками окон осеняют также козырьки, но не арочной, а щипцовой и плоской консольной формы. Здесь в наибольшей степени выявилось стремление к освобождению скульптуры от роли дополнения архитектуры фасадов.

Изучение орнаментов архитектурных деталей Мастары выявляет следование тому иконографическому набору рядов, который присутствует уже во Мрене и, возможно, в том же виде имелся и в храме Гаяне. Убранство оконных навершый и карнизов с наибольшей четкостью выделяет исследуемую группу памятников от остального зодчества Закавказья и произведений около середины VII столетия. Степень подобия этих орнаментов свидетельствует о наличии в артелях создателей этих построек постоянного ядра мастеров-каменотесов и скульпторов во главе с архитектором.

Следует отметить также, что многие из орнаментов не встречались ранее в произведениях армянских зодчих. Среди них — ряды подковообразных арочек на карнизах, бусинки, ломаные зигзаги и др.

Возможно, формирование этого набора орнаментации происходило в исчезнувших образцах Закавказья. Такое предположение можно высказать, в частности, относительно подковообразных арочек, находя их очень далекие аналогии на оконных бровках храма Рипсиме. Частое присутствие другого элемента — зубчатого «сталактитоподобного» ряда на карнизах Мастары, Мрена, Одзуна, наредкость напоминающего ряды поребрика на карнизах кирпичных построек, позволяет предполагать визан-

МАСТАРА I

МАСТАРА II

МРЕН

ОДЗУН

ГАЯНЕ

ДЖВАРИ

ЗВАРТНОЦ

АРУЧ

Метки мастеров-каменотесов храма в Мастаре и хронологически близких построек

тийский источник этого узора. На тот же византийский исток, вероятно, указывают особенности своеобразно изрезанных виноградных листьев (Мрен, Одзун, Мастара, Джвари), значительно отличающихся от более реалистичных листьев Рипсиме, Звартноца, Джрвежа, Птгни.

Проведенное исследование обозначило роль Мастары II в развитии архитектурных композиций и скульптурного убранства некоторых произведений. Восстанавливая возможную последовательность создания Гаяне, Мрена, Мастары, Одзуна, Джвари общей группой зодчего и скульпторов, мы тем самым выявляем значение Мастары как важнейшего этапа эволюции этого направления, приобщения строителей, доселе строивших четырехстолпные крестовокупольные храмы, к композиции Рипсиме, совмещения ее достоинств с плановой структурой доставшегося по наследству первого этапа Мастары и с комплексом художественных и конструктивных приемов, свойственных мастерам и скульпторам артели. С другой стороны, сформировавшийся таким образом храм Мастары послужил непосредственным источником дальнейшего развития фасадной декорации храмов (Одзун) и композиции тетраконхов с угловыми нишами (Джвари). Ядро мастеров Мастары и Одзуна создало во Мцхете, вероятно, свое последнее великое произведение — храм Джвари, привнеся в традиционную композицию своеобразие тромпового подкупольного перехода и выявление граненых апсид в экстерьере. Храм Джвари, ставший образцом копирования в Грузии, явился, таким образом, родоначальником своеобразного подтипа тетраконхов с угловыми нишами. Армянские памятники этого типа продолжали развитие композиций Авана и Рипсиме.

Сама Мастара копировалась минимум три раза уже во второй половине VII в. Композиция ее подвергалась некоторому упрощению при строительстве небольших церквей в Аричаванке и Воскепаре и обогащению в храме Артика с огромным куполом (диаметр 14 м). В стилистическом отношении этот памятник сочетает в себе черты прототипа с постзвартноцевской декорацией. Орнамент Артика на широких, резко выделяемых арках характеризуется жесткостью линий и напряжением, как бы знаменуя закат великой эпохи перед ужесточением арабского ига. Ни одна из этих трех копий не могла быть создана творцами Мастары — очень резко отличается убранство и характер знаков их мастеров. Некоторый отголосок стиля Одзуна, Джвари заметен в церкви Воскепара, что, возможно, связано с расположением этой постройки на северо-востоке Армении. Примечательно, что за исключением Воскепара к композиции Мастары об-

ращались только в пределах исторического Ширака. Вероятно, храм имел религиозную значимость в рамках этого региона, доказательством чему служит строительство кафедрального собора армянской церкви в Карсе в 930-е годы по образцу Мастары, а также богато декорированного храма неподалеку от Карса, известного под названием Кюмбет Килисе.[23]

С обращением к композиции типа Мастары, вероятно, связано и создание двух армянских церквей XI столетия в округе Сабастия: в монастырях Сурб Хрештакапетац (Св. Архангелов) и Сурб Ншан (Знамения).[24] В них, в отличие от рассматриваемых тетраконхов, отсутствуют западные апсиды, которые заменены короткими прямоугольными рукавами, раскрытыми к нартексу. Ж.-М. Тьерри связывает их происхождение с композицией тетраконхов с угловыми нишами,[25] хотя план этих церквей значительно ближе типу Мастары. Их планировка, включающая поперечно вытянутый нартекс, имеет сходство со средневизантийскими храмами.

Проведенное исследование раскрыло некоторые грани в сложном, неоднородном процессе развития средневекового зодчества. Оно на конкретном уровне выявило процесс копирования значимых образцов, соединение специфических приемов и вкуса строительной артели с наиболее характерными особенностями образца, в результате чего могла появиться новая композиция с оригинальным художественным образом архитектурного пространства. Исследование происхождения Мастары II делает несостоятельной основу системы типологической классификации армянских храмов, по которой этот тип предшествовал тетраконхам с угловыми нишами. В то же время неуместным оказывается считать Мастару упрощением «джварского» типа,[26] поскольку очевидно влияние Мастары на первый памятник «джварского» подтипа тетраконхов с угловыми нишами. Исследование может служить яркой иллюстрацией реальных процессов развития средневекового зодчества, не допускающего замкнутой эволюции архитектурного типа и позволяющего зодчему работать над разными типами композиции, привнося черты одной из них в другую.

Значение Мастары, как и некоторых других армянских храмов VII в., не ограничивается рамками отдельного региона христианского мира. Будучи созданными на периферии этого культурного ареала, они отнюдь не выглядят провинциальными. Более того, следует отметить, что нам не известно ни одного столь же значительного произведения столичного византийского искусства этого времени, что исключает параллельное развитие и прямую зависимость армянского зодчества от византийского на протяжении всего VII в. С другой стороны, расцвет архитектуры храмов Закавказья не представляется изолированным процессом, и ему, конечно же, способствовало и обращение зодчих к образам великих произведений юстиниановской эпохи. Последнее отразилось в интерьерах Рипсиме, Мастары и других построек. Им в полной мере присуща идеальная картина византийского храма, внутри которого «господствует стремление к полной центричности и завершенности ритмического движения».[27] И это достигнуто в рамках традиционной для Востока работы над замкнутой формой, с подчеркнутой выразительностью пластики каменных стен, культура создания которых достигла в Армении наивысшего расцвета. Стремление к созданию идеального интерьера храма в середине—второй половине VII в. в Армении привело к формированию выразительных образцов при максимальном обобщении форм и относительно небольших размерах храмов: купола, доминирующие над пространством, имели пролеты 8—12 м. Именно такие эффектные интерьеры средней величины, думаю, оказались наиболее привлекательными для строителей средневизантийских храмов и отразились в византийском зодчестве IX—XI вв., что признается большинством ученых и наиболее верно интерпретируется в качестве импульса для переосмысления грандиозных юстиниановских структур.[28] Среди образцов такого воздействия фигурируют прежде всего четырехстолпная крестовокупольная система, в частности храм Багарана[29] и тетраконхи с угловыми нишами, в частности храм Ахтамара.[30] Последний по праву может рассматриваться в качестве источника появления церкви на острове Халки,[31] возможно, и церкви Спасителя у ворот Халке (969—976 гг.), реконструируемой К. Манго.[32] Их же относительным воздействием иногда объясняется вероятность создания так называемых храмов с тромпами типа кафоликонов Неа Мони на Хиосе (1040-е годы)[33] и монастыря Осиос Лукас в Фокиде (диаметр купола более 8 м).[34] К этой группе примыкает и памятник Санта Фоска в Торчелло (1000 г.).[35] Однако

композиции этих храмов представляются отражением внутреннего пространства зданий Мастары, Артика и Карса, а не построек Авана, Рипсиме и Джвари. Это подтверждается и прямыми углами купольного пространства, перекрытыми огромными тромпами, и тройными тромпами (Мастара, Торчелло), и сглаженной плавностью перехода к кольцу барабана (Карс, Хиос), и «потенциальной трехнефностью» пространства, позволяющей разместить на востоке трехчастный алтарь, и характером образа храма с мерным замкнутым ритмом восьми подкупольных арок, создающих «вместе с охватывающим движением купола простертую над храмом сень»[36] (Мастара, Карс, Фокида), и даже такими деталями, как присутствие восьми пристенных колонок, что можно встретить не только в византийских храмах, но и в Артикском кафедрале и церкви Кюмбет близ Карса.[37] Немаловажно, что для переселившейся в Византию и имевшей не последнюю роль в управлении империей армянской знати, представители которой часто удостаивались императорского престола, храмы типа Мастары, в частности кафедрал Св. Апостолов в Карсе, должны были обладать не меньшей значимостью, чем, к примеру, храмы Баграна или Ахтамара.

Безусловно, идеи, попавшие на новую почву, во многом трансформировались в традициях столичного зодчества. Композиция наоса несколько упростилась за счет отказа от четырех апсид. Крестообразность лишь слегка выявлена прямоугольными рукавами. Общая же структура храмов обогащена традиционными галереями с хорами, благодаря которым границы наоса приобрели некоторую прозрачность. Двухъярусность оформления, особенности отделки придали внутреннему пространству большее изящество и неприхотливость ритма, присущие константинопольской школе и вкусам XI в., что, однако, сказалось на ослаблении монументальности образа по сравнению с ранними армянскими храмами. Соприкосновение с этой давно рассматриваемой проблемой подсказывает необходимость ее более подробного изучения.

---

[1] *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. Bd 1. S. 82, 465—470 (далее — *Strzygowski*, 1918); *Strzygowski J.* Origin of Christian Church Art. Oxford, 1923. P. 61—63 (далее — *Strzygowski*, 1923).

[2] *Grabar A.* Martyrium: Récherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antiques. Paris, 1946. T. 1: Architecture. P. 379.

[3] *Breccia Fratadocci T.* La cathédrale di S. Giovanni à Mastara // Corsi. 1973. T. 20. P. 179—193 (далее — *Breccia Fratadocchi*, 1973); *Thierry J.-M.* La Cathédrale des Saints Apôtres de Kars (930—943). Louvain; Paris, 1978; *Чубинашвили Г. Н.* Разыскания по армянской архитектуре. Тбилиси, 1967. С. 135—152; *Аракелян Б. Н., Арутюнян В. М., Мнацаканян С. Х.* О некоторых вопросах истории армянской архитектуры. Ереван, 1969. С. 120—126, и др.

[4] *Еремян А.* О взаимоотношениях армянской и византийской архитектуры IV—VII вв. // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978. С. 3—4. Отд. отт. (далее — *Еремян*, 1978); *Мнацаканян С. Х.* и др. Очерки по истории архитектуры древней и средневековой Армении. Ереван, 1978. С. 93; *Маилов С. А.* К типологии центральнокупольных сооружений V—VII вв. Армении и Грузии // Национальное своеобразие зодчества народов СССР. М., 1979. С. 39.

[5] *Еремян*, 1978. С. 4; *Манучарян А. А.* Анализ строительных надписей Армении III—XI веков. Ереван, 1977. С. 56—57 (на арм. яз.).

[6] *Асратян М. М.* Очерк армянской архитектуры. М., 1985. С. 44 (автор датирует концом VI в. и не позже 603 г.).

[7] *Шелов-Коведяев Ф. В.* По поводу раннесредневековых греческих надписей Армении (Ереруйк, Мастара) // VI Международный симпозиум по армянскому искусству: Тез. докладов. Ереван, 1985. С. 309; *Он же.* Заметки по греческой эпиграфике Армении // Историко-филологический журнал (Ереван). 1986. № 1. С. 66—68.

[8] Каноны Двинского собора 645 г. Опубликованы в переводе на рус. яз. в кн.: *Аревшатян С. К.* Каноны четвертого Двинского собора // Вестник Матенадарана. 1962. № 6. С. 447—456, в частности с. 454. О датировке Мастары около середины VII в. см.: *Strzygowski*, 1918. S. 44—46; *Khatchatrian A.* Inscription et histoire des eglises armeniennes. Milano, 1974. P. 75; *Тораманян Т.* Материалы по истории армянской архитектуры. Ереван, 1842. Т. 1. С. 246 (на арм. яз.); *Токарский Н. М.* Архитектура Армении IV—XIV вв. Ереван, 1961; *Арутюнян В.* История армянской архитектуры. Ереван, 1992. С. 145 (на арм. яз.).

[9] *Еремян*, 1978. С. 3.

[10] Внимательно осмотрев стены храма у бровок окон, я пришел к выводу о том, что вся эта зона возведена в одно время, т. е. в середине VII в., а не частично облицована в эти годы, как считала А. Б. Еремян (Там же). Ныне расчищены от штукатурки внутренние стены храма, где также наблюдается граница между строительными зонами.

[11] Об архитектуре храма см.: *Маилов С. А.* Храм Теодороса в Багаране и его место в истории архитектуры Армении // АН. 1980. Вып. 28. С7 150—158; *Мнацаканян С. Х.* Крестовокупольные композиции Армении и Византии V—VII веков. Ереван, 1989. С. 102—110 (далее — *Мнацаканян*, 1989).

[12] Величина ступни по Эрастостену: *Варданян Р. О.* Новая попытка толкования метрологических таблиц полной и краткой редакции «Ашхарацуйца» // Историко-филологический журнал (Ереван). 1970. № 3. С. 214.

[13] *Breccia Fratadocchi*, 1973. P. 184—187.

[14] Об архитектуре храма см.: *Еремян А. Б.* Храм Рипсиме. Ереван, 1955; *Казарян А. Ю.* Генезис храма Рипсиме // Промышленность, строительство и архитектура Армении («Звартноц»). Ереван, 1991, и др.

[15] Близкое решение содержат лишь храмы Талина и Гарнаовита (вторая половина VII в.), во многом сориентированные на архитектуру Рипсиме и Мастары.

[16] О купольной декорации Рипсиме см.: *Налбандян Г. А., Казарян А. Ю.* О первоначальном посвящении и символике декоративного убранства храма Св. Рипсиме // Архитектура и градостроительство южных городов. Ереван, 1991. С. 64—73.

[17] Относительно датировки придерживаюсь мнений Г. Овсепяна, И. А. Орбели, М. и Н. Тьерри. См. в частности: *Орбели И.* Избр. труды. Ереван, 1963. С. 395—401; *Thierry M., N.* La cathédrale de Mren et sa décoration // Cah. Arch. 1971. Vol. 21. P. 43—77 (далее — *Thierry*, 1971).

[18] *Шахкян Г. С.* Одзун. Ереван, 1983; *Мнацаканян*, 1989. С. 90—101 и др.

[19] Моя позиция в определении датировки храма Джвари определяется следующими положениями: храм был построен единовременно, без перерывов в несколько лет; рельефы на фасадах, представляющие династию правителей Картли, также единовременны (единый композиционный замысел и почерк исполнения), что возможно при их изготовлении во время правления последнего из представителей династии — Степаноза II, изображенного над главным входом в храм; важнейшими документальными данными обладают не летописные источники IX—XI вв., а ктиторская грузинско-армянская надпись на постаменте Креста в центре храма; имея близкое содержание, ее две части во многом различны: грузинская является поминальной, составлена в третьем лице и увековечивает усопших представителей рода, составлена она, скорее всего, тем же Степанозом II, не значащимся в надписи, в то время как в более короткой поврежденной армянской надписи на восточной грани постамента могло быть место только для одного имени («...во спасение ... а также в память рода») — скорее всего, единственного строителя церкви — Степаноза II. Временем прихода к власти Степаноза II следует считать 641 г. О ктиторской надписи Джвари см.: *Мурадян П. М.* Армянская эпиграфика Грузии: Картли и Кахети. Ереван, 1985. С. 21 и сл.

[20] Реконструкция Джвари см.: *Казарян А. Ю.* Генезис тетраконхов с угловыми нишами в Закавказье: Дис. ... канд. искусствовед. М., 1991. С. 362—365.

[21] На эту особенность обратил мое внимание А. И. Комеч.

[22] *Thierry*, 1971. P. 66.

[23] О Кюмбет Килисе см.: *Thierry J. M.* À propos de quelques monuments chretiens du vilayet de Kars (Turquie) // Revue des études arméniennes. Paris, 1966. T. 3. P. 73—89. Fig. 4—11. Особенности архитектуры и стиля позволяют датировать памятник в пределах второй половины X—начала XI в.

[24] *Тьерри Ж.-М.* Заметки археологической экспедиции в Восточной Турции // Һушардзан (Памятник). Ереван, 1987. Вып. 1. С. 117—135, планы на с. 117, 120, с библиографией работ о памятниках (на арм. яз.).

[25] Там же. С. 120.

[26] *Чубинашвили Г. Н.* Памятники типа Джвари. Тбилиси, 1948. С. 69.

[27] *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X—начала XII в. М., 1987. С. 50 (далее — *Комеч*, 1987).

[28] *Комеч*, 1987. С. 91, 93.

[29] *Strzygowski*, 1923. P. 61; *Мнацаканян*, 1989. С. 134—139 (там же приведены работы Г. Димитрокаллиса (1971), А. Заряна (1972) и др.).

[30] *Mango C.* Byzantine Architecture. New York, 1976. P. 229, 231; *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Arhcitecture. Harmondsworth, 1965. P. 357—359.

[31] *Mango*, 1976. P. 224—227; *Mathews T. F.* Observations on the Church of Panagia Kamariotissa on Heybeliada // DOP. 1973. N 27. P. 117—128; *Mango C.* A note on Panagia Kamariotissa and some imperial foundations of the tenth and eleventh centuries at Constantinople // DOP. 1973. N 27. P. 128—132.

[32] *Mango*, 1976. P. 224, 231.

[33] *Pallas D. J.* Chios // RBK. 1965. Bd 1. Lief. 6—7. S. 951—966; *Mango*, 1976. P. 220.

[34] *Комеч*, 1987. С. 100—101; *Mango*, 1976. P. 212, 222. Архитектура Осиос Лукас отразилась в композициях нескольких храмов Греции, таких как Панагия Ликодемоу в Афинах 1044 г. и кафоликон Дафни, последней четверти XI в. (*Mango*, 1976. P. 222—224).

[35] *Schultz R. W.* Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello. Berlin, 1927.

[36] *Комеч*, 1987. С. 93.

[37] Изящные колонки этой церкви, однотипной Мастаре, имеют лишь декоративное значение и равноудалены друг от друга.

Armen Ghazarian (*Erevan*)

THE 12TH-CENTURY CHURCH IN MASTARA AND ITS PLACE IN CAUCASIAN AND BYZANTINE ARCHITECTURE

Summary

The church in the village of Mastara by the western foot of Mount Aragats is a tetraconch with a broad domed square and narrower apses. Its architecture has been described in works by T. Toramanian, J. Strzygowski,

A. Grabar, A. B. Eremian, T. Breccia Fratadocchi and J.-M. Thierry. It holds an important place in the history of the mediaeval architecture of Armenia and Byzantium. Many evaluations of it have been far from the truth, however, both because little was known of the history of the church's building and because of subjective ideas of the development of East Christian architecture.

The article suggests that the church was founded in the 620s or early 630s, that there was a short pause in the building after the fourth row of the masonry and that it was completed around the middle of the 7th century. Certain features of the layout, its measurements and order of construction testify to the fact that the initial composition resembled that of the church at Bagaran (624—631), that is, the Etchmiadzin model (4th—5th cent.). When construction was resumed the cross-domed, four-column composition was rejected in favour of creating a spacious undivided interior. The huge dome was placed on the walls of a quatrefoil, which produced an unusual correspondence between the diameter of the dome and the thickness of the walls and made it necessary to reinforce the base of the drum with a band of arcading on consoles. The church at Hripsime (618) served as a model for the new building, the characteristic features of its interior being reflected in Mastara. Many details of the construction, decor and artistic image suggest the work of the workshop or school which was responsible for the churches at Mren (639), Alaman (637), and Odzun and Djvary in Mtscheta (both mid—7th cent.).

Thus, Mastara II was the first church of the «domed square with supporting niches on the axes» type. Its late dating disproves the accepted view of the role of this type in the development of central-domed architecture, which in turn confirms that the theory of the typological evolution of Caucasian churches is mistaken. However, the importance of Mastara in East Christian architecture is beyond all doubt. The church was particularly popular in the region of Shirak where it was frequently copied from the 7th to 11th centuries. Although the builders of Mastara probably did not construct another church of this type, their successful attempt at improvising on the theme of the tetraconch with corner niches (Hripsime) enabled them to develop these ideas in the church at Djvary. In this monument the composition of the tetraconch with niches acquired a new touch thanks to the combination of the main compositional idea with aspects of the workshop's building tradition and special features of the architecture of Mastara. One can also trace the development of the sculptural decoration over the windows in the Mren-Djvary group, in which the intermediary role of Mastara is significant. The importance of Armenian compositions in the creation of Middle-Byzantine churches has long been acknowledged, albeit as an impulse to reinterpret Justinian structures. The source of this impulse in the building of the church on the island of Halki and churches of the Nea Moni and Hosios Lukas type is to be found, the author believes, in the tetraconches of Mastara, Artik and Kars, and not in the churches of Avan, Hripsime and Aghtamar as was previously thought. The same source probably determined the compositional features of the two Armenian triconch churches at Sebastia. The article confirms the need for a detailed study of the architecture of individual monuments to attain a better understanding of their place in mediaeval architecture.

ВИЗАНТИЙСКИЙ ХРАМ В КУРШУНЛУ

Вл. В. Седов (*Москва*)

В ноябре 1994 г. мне удалось посетить небольшой курортный поселок Куршунлу в Турции, где расположен храм средневизантийского времени. Куршунлу находится на азиатском берегу Мраморного моря в исторической провинции Вифиния между городами Гемлык (греческий Киос) и Мудания (в 12 км западнее). Почти на самом берегу моря в местности, называемой «Монастир», расположен руинированный храм, который в отечественной науке почти не известен. Первая краткая публикация о нем 1958 г.[1] была практически перечеркнута К. Манго, который издал статью, посвященную первичному описанию памятника.[2] Статья К. Манго явилась результатом двух его поездок в Куршунлу в 1962 и 1967 гг., причем в 1962 г. К. Манго и Е. Хокинсом был снят план храма. Исследователь установил, что в новое время до выселения греков в 1922 г. здесь была греческая деревня Лигми (от Элегми) с двумя храмами XIX в. и существующим древним храмом, который находился в монастыре Св. Аверкия.

К. Манго кратко описал храм, указав на его однонефность, угловые опоры, пандантивы, несущие кольцо утраченного барабана, а также виму с сегментными нишами, сообщающуюся с дьяконником и жертвенником. Исследователь особо указал на небольшие зонтичные купола в дьяконнике и жертвеннике, сравнив их форму с дынями (melon domes). Отметив кладку храма в технике со скрытым рядом, К. Манго подчеркнул принадлежность памятника комниновской эпохе (XI—XII вв.), причем в качестве ближайшей аналогии выделил кладку монастыря Пантократора (Зейрек Джами).[3] В качестве характерных черт указаны: фестончатая вима (вима с нишами — scalloped bema), единое пространство, пятигранная апсида, а в качестве аналогии плану нефа — Кахрие Джами. Названы константинопольские храмы XI—XIII в. с фестончатыми вимами (Килисе Джами, северная и южная церкви монастыря Пантократора, Гюль Джами, южная церковь монастыря Липса, Андрея Критского, Феклы (Токлу Деде)).[4]

К. Манго с некоторой долей предположительности идентифицировал церковь в Элегми с монастырем Теотокос, который был реконструирован при Мануиле I Комнине неким Никифором Мистиком и куда этот заказчик в 1162 г. вложил Типикон.[5] Однако эта атрибуция очень приблизительна, и для того, чтобы ее выдвинуть, потребовалось предположение о прекращении жизни монастыря при турецком владычестве и последующем переосвящении храма во имя св. Аверкия. В статье приведены интересные сведения о надгробных надписях 1196, 1209 гг., изданных другими исследователями.[6]

В капитальной монографии по византийской архитектуре К. Манго упоминает церковь в Куршунлу уже с твердой датой — 1162 год — и связывает этот храм с церковью монастыря Хора (Кахрие Джами), в которой главный неф создан в начале XII в.[7] Храм упомянут в монографии А.И.Комеча, который отмечает сложную кладку конхи апсиды и приводит в качестве аналогии кладку ниш на хорах в Календер Джами.[8]

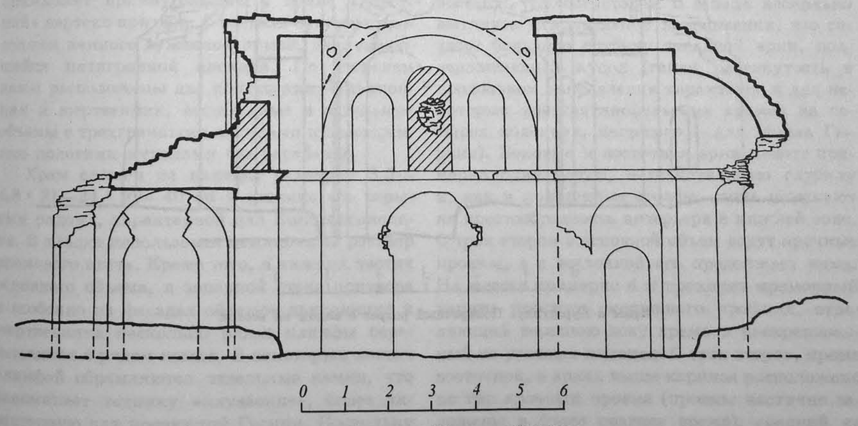
В задачу нашего сообщения входит описание храма и некоторое уточнение типологии памятника и его места в истории средневизантийской архитектуры. Сделанные в 1994 и 1995 гг. обмеры памятника, произведенные И. Е. Аблиным, Д. А. Петровым и автором до-

0 1 2 3 4 5 6 M 1 : 100

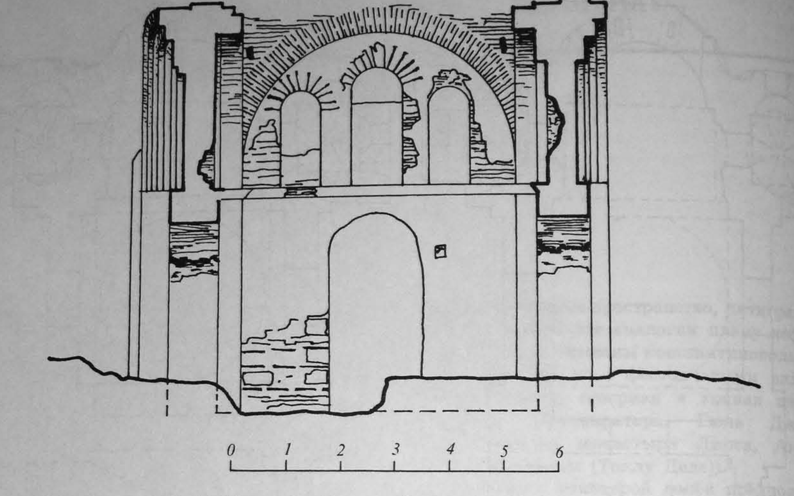
Храм в Куршунлу. План. По К. Манго

0 1 2 3 4 5 6

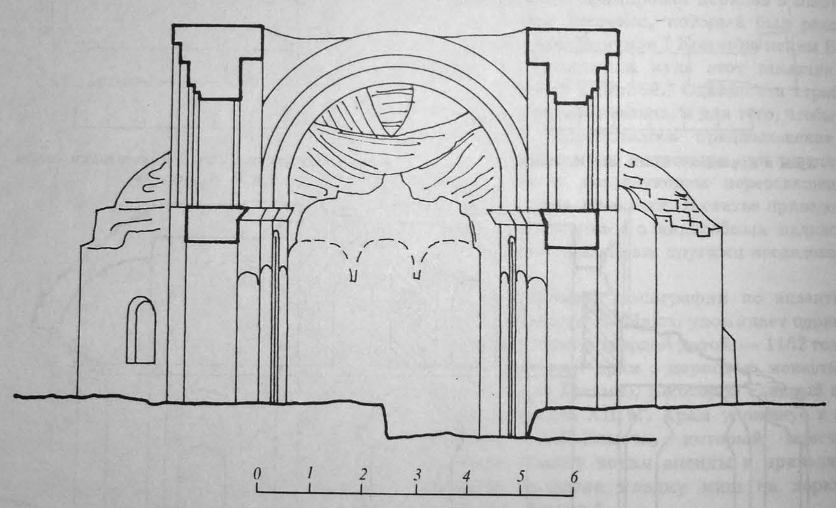
Храм в Куршунлу. План. Реконструкция автора и Д. А. Петрова



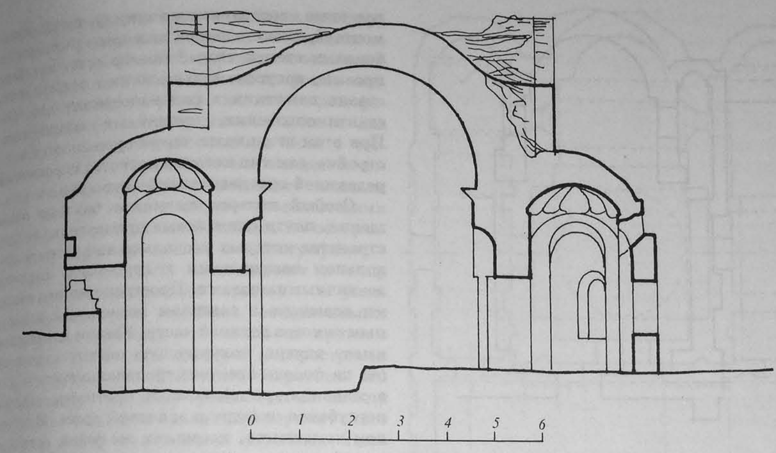
Храм в Куршунлу. Продольный разрез



Храм в Куршунлу. Поперечный разрез с видом на запад



Храм в Куршунлу. Поперечный разрез с видом на восток



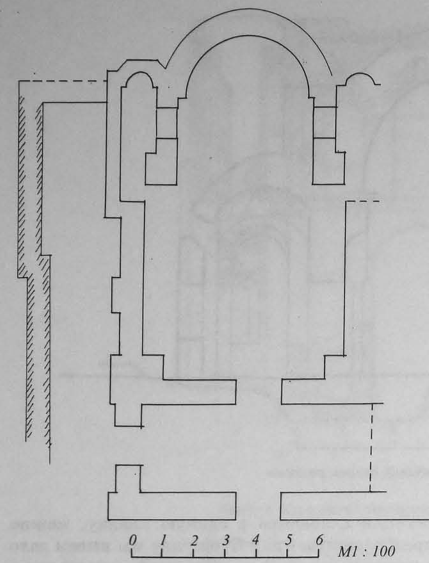
Храм в Куршунлу. Поперечный разрез по виме

полняют план из статьи К. Манго и добавляют к уточненному плану разрезы храма.

Церковь в Куршунлу — это небольшой по размерам храм типа «компактный вписанный крест»: основу композиции составляет прямоугольный в плане объем (примерно 9 м шириной и 8 м длиной), несколько растянутый в поперечном направлении. С запада к храму примыкает прямоугольный в плане «короткий» нартекс-притвор. С востока четверик продолжен немного суженной вимой, оканчивающейся пятигранной апсидой. По сторонам вимы расположены два помещения — дьяконник и жертвенник, выделенные в отдельные объемы с трехгранными апсидами и завершенные пологими куполами без барабанов.

Храм сложен из плинфы размером 3,5—4,8 × 21—24 × 29—40 см в технике «со скрытым рядом», характерной для Константинополя. В кладке использован цемяночный раствор кремового цвета. Кроме того, в нижних частях основного объема, в западной стене притвора и особенно на фасадах объемов дьяконника и жертвенника несколько рядов плинфы перемежаются с рядом камня. В некоторых местах плинфой обрамляются отдельные камни, что напоминает технику «клуазонне», более характерную для провинций Греции. Поскольку видимых следов перестройки незаметно и две техники сливаются в единую кладку, можно предположить, что в Куршунлу мы имеем дело с переходом от чисто кирпичной константинопольской системы кладки XII в. к технике кладке палеологовского времени, в которой повсеместно используются ряды камня.

В интерьере основного объема ощущается некоторая ориентированность пространства к востоку: угловые столбы с запада несколько вытянуты в продольном направлении, что создает большую глубину западной арки, поддерживающей купол (такая растянутость в продольном направлении характерна и для некоторых константинопольских храмов на четырех колонках, например — для Молла Гюрани). Боковые и восточная арки имеют примерно одинаковую, незначительную глубину и, как и пристенные столбы, лишь намекают на крестообразность интерьера в нижней зоне. С трех сторон в основной объем ведут арочные проемы, а с восточной его продолжает вима. На высоте примерно 4 м проходит мраморный карниз простого скошенного профиля, отделяющий верхнюю зону храма и раскрепованный на угловых пилонах. С трех сторон, кроме восточной, в арках выше карниза расположено по три арочных проема (проемы частично заложены в более позднее время), средний из которых более высокий. Хорошо сохранились



Храм в Юша-Тепеси. План. По С. Эйдже

паруса, сводившие пространство к довольно широкому барабану (около 5 м в диаметре).

К востоку пространство храма продолжено довольно глубокой вимой — перекрытым коробовым сводом нефом, несколько пониженным относительно боковых арок и суженным относительно восточных угловых пилонов. Такая «ступенчатость» вимы по отношению к восточному рукаву креста (которым в данном случае является неглубокая восточная арка) характерна для константинопольских памятников. Этот прием подчеркнут и ступенчатым сужением и понижением апсиды и ее конхи относительно вимы. Внутри апсида полукруглая — в то время как внешне — граненая. На стенах вимы продолжен карниз, членящий стены подкупольного объема, с уступом он переходит и на апсиду, отделяя основание конхи.

По своему типу храм в Куршунлу принадлежит к группе «компактный вписанный крест» с угловыми столбами (или храм «амбулаторного» типа),[9] но выделенные нами особенности: некоторая вытянутость основного объема в интерьере в продольном направлении, ступенчатая вима, предваряющая апсиду, а также сегментообразные в плане экседры-«фестоны» на боковых стенах вимы, как бы сглаживающие проемы, ведущие в дьяконник и жертвенник, ставят памятник в ряд непосредственно константинопольских, столичных памятников. При этом столичные черты проявляются в постройке, сам тип которой является упрощенной редакцией средневизантийского храма.

Особый интерес вызывают боковые помещения, почти одинаковые прямоугольные пространства которых несколько вытянуты в продольном направлении и перекрыты глухими зонтичными сводами. Пространство под сводами освещено в северном помещении наклонным окном в верхней части. Южное помещение имеет внутри полукруглую апсиду с востока (ей на фасаде отвечает граненая апсида — как в основном храме), которой противопоставлена неглубокая экседра в западной стене. В северном помещении, кроме тех же форм, есть еще и небольшая экседра в северной стене, что делает план этого помещения похожим на планы дьяконников и жертвенников константинопольских храмов Молла Гюрани (Килиссе), северной и южной церквей монастыря Пантократора (только там нет западных экседр) и на планы таких же помещений в церкви Христа Всевидящего (здесь есть экседры с четырех сторон).[10] Сочетание плавно круглящихся поверхностей экседр-«фестонов» дает чисто столичное впечатление изысканной продуманности деталей. Это впечатление усилено зонтичными куполками, которые, кстати, в перекрытиях дьяконников и жертвенников константинопольских храмов нам не известны, за одним исключением — зонтичный купол находим в жертвеннике церкви монастыря Хора.[11] Жертвенник церкви Хора сооружен уже при перестройке памятника в начале XIV в., но на старом основании,[12] что позволяет предположить подобный тип перекрытия и у боковых помещений алтаря церкви XII в.

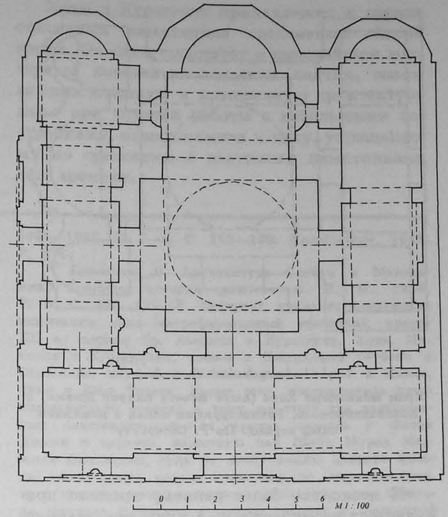
С запада к основному объему примыкает пониженный притвор, внутреннее пространство которого с угловыми пилонами перекрыто наполовину обвалившимся коробовым сводом с распалубками с севера и юга. Притвор имеет входы с запада, где по сторонам входного проема расположены две ниши с двойным уступом, боковые фасады притвора были обработаны подобными арочными нишами (на плане К. Манго ниша на южном притворе не пока-

зана), что превращало угловые части притвора в широкие лопатки и в принципе объединяло решение боковых частей притвора и основного объема. Основной объем имеет широкие огибающие лопатки на углах, их на каждом фасаде соединяет полуциркульная арка в два уступа, в поле которой вписаны окна в четвертных нишах. Окна боковых алтарных помещений не имеют обрамлений, более пышным было тройное окно с двумя разделяющими колонками в центральной апсиде, но оно разрушено и известно только по фотографиям.

Храм в Куршунлу принадлежит к типу «компактного вписанного креста» — с угловыми пристенными столбами, соединенными неглубокими арками, и куполом на круглом барабане.[13] Этот тип широко распространен в архитектуре византийского мира, но его модификации точно не установлены. Между тем можно выделить столичный вариант этого типа: к наосу с угловыми столбами здесь будет примыкать несколько пониженная вима, соединяющая наос с алтарной апсидой. Таким образом, получается вариант храма, соответствующий «сложному типу» храма на четырех колонках, связываемому обычно с архитектурой Константинополя. Алтарная преграда и в этом, сокращенном варианте средневизантийского храма не отрезает восточного рукава креста, здесь она «прислонена» к виме, а центричность основного пространства с неглубокими арками, образующими пространственный крест, полностью сохранена.

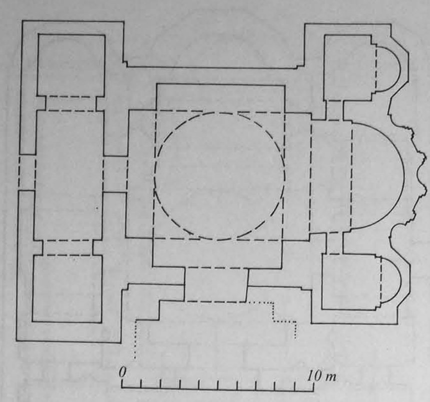
Большинство памятников типа «компактный вписанный крест» столичного варианта действительно сосредоточены в самом Константинополе или в близких районах. К. Манго в своей статье в качестве ближайшей аналогии церкви в Куршунлу приводил основной объем Кахрие Джами, сооруженный в XII в., в качестве упрощенного варианта Кахрие Джами видит храм в Куршунлу и Р. Краутхаймер. Следует отметить, что в Кахрие Джами нет экседр, смягчающих проходы в боковые помещения алтаря в храме в Куршунлу.

Оба исследователя приводят в качестве близкой аналогии и константинопольскую мечеть Токлу Деде, обычно отождествляемую с церковью Св. Феклы.[14] Однако этот храм принадлежит к другому типу («купольный зал», «амбулаторный тип»), в котором угловые опоры превращаются в лопатки на боковых стенах, арки на этих стенах практически атрофируются, а продолжающая пространство к востоку вима равна по ширине подкупольной части.[15] К этому же типу принадлежит еще один константинопольский храм — неустановленная по посвящению церковь Богдан Серай.[16]



Храм у Енишехирских ворот в Никее (Изнике). План. По С. Эйдже

Естественно видеть в качестве прямого истока композиции церкви в Куршунлу храм Успения в Никее VIII в., но он слишком далеко отстоит по времени постройки и не имеет тех подчеркнуто-артистических форм, которые получил интересующий нас памятник. Наиболее близким к Куршунлу по типу храмом следует признать известную только на уровне плана церковь у Енишехирских ворот в находящейся недалеко Никее, сооруженную, видимо, в XII или даже в XIII в.[17] Церковь у Енишехирских ворот имеет примерно те же основные размеры, развитую виму с экседрами-«фестонами» по сторонам, в глубине которых расположены проемы в боковые капелы, и, наконец, пятигранную апсиду, тоже чрезвычайно напоминающую храм в Куршунлу.



Храм монастыря Хора (ныне мечеть Кахрие Джами) в Константинополе. Реконструкция плана в комниновский период. По Р. Остерхуту

К несколько более раннему времени принадлежит первоначальный храм константинопольского монастыря Паммакаристос (Фетие Джами), сооруженный в XI в., имеющий примерно те же формы наоса и достоверно обладавший сложным решением алтарной части.[18] Правда, этот храм по своим пропорциям намного вертикальнее храма в Куршунлу.

Очень близким по формам наоса, хотя тоже более вертикальным, и в этом смысле приближающимся к Фетие Джами, предстает сооруженный около 1168 г. сербским государем Стефаном Неманя храм Николая в Куршумлии, несомненно принадлежащий константинопольской традиции.[19] Здесь сильнее выделена основная часть храма, а пониженная алтарная часть имеет трехчастное построение. Подобный план с угловыми пристенными столбами наоса и трехчастным алтарем имеют две другие сербские церкви второй половины XII в.: в Джурджеви Стубови и Студенице.[20]

Намного более простые формы, хотя и в пределах того же типа (с вимой) имеют средневизантийские церкви в Баргале (Македония, то же, что Горний Козьяк),[21] Учайяке (Малая Азия)[22] и церковь в Старе Павлице, построенная в Сербии до эпохи Стефана Неманя.[23]

Кроме церкви в Никее и первоначального храма Фетие Джами, близкими типологическими аналогиями храма в Куршунлу являются два более поздних константинопольских памятника: южная церковь монастыря Липса, сооруженная уже в раннепалеологовское время, после 1282 г. (1282—1304 гг.),[24] и церковь Андрея Критского (мечеть Коджа Мустафа Паша), построенная около 1284 г.[25] Мы видим здесь тот же «сложный» вариант решения алтарной части с выделенной вимой и боковыми экседрами с проходами в жертвенник и дьяконник. В этих поздневизантийских памятниках данного типа уже ощутим вертикализм палеологовского зодчества, существенно отличающий высокое внутреннее пространство названных церквей от сдержанного, сбалансированного пространства церкви в Куршунлу.

Особой проблемой является происхождение боковых помещений алтаря церкви в Куршунлу, выступающих по сторонам вимы. Здесь, скорее всего, помещались жертвенник и дьяконник, хотя могли располагаться и приделы.[26] В данном случае мы, по всей видимости, сталкиваемся с упрощением более сложной константинопольской композиции, когда наос с угловыми столбами с трех сторон окружают пониженные галереи, оканчивающиеся апсидами-капеллами (такое решение находим в церкви Успения в Никее, в первоначальной церкви Фетие Джами, церкви у Енишехирских ворот в Никее, южном храме монастыря Липса и церкви Андрея Критского). Отсутствие галерей в церкви в Куршунлу (нигде нет следов примыкания других объемов, у боковых капелл нет западных входов) заставляет думать, что мастера этого памятника воспроизводили сложную композицию алтаря в условиях определенного упрощения общей композиции. Точно таким же, по всей видимости, было первоначальное композиционное решение средневизантийской церкви монастыря Хора (Кахрие Джами), поскольку Р. Остерхут, исследовавший памятник, не нашел следов первоначальных галерей.[27] Мы знаем еще один памятник, в котором боковые объемы алтаря выступают по сторонам вимы. Это церковь в урочище Юша Тепеси на верхнем Босфоре.[28] Это храм с угловыми пилонами, в котором к предваряющей полукруглую апсиду виме с двух сторон примыкают прямоугольные в плане помещения с апсидами. Эти боковые объемы имеют проходы как из вимы, так и непосредственно из наоса, чего нет в Куршунлу.

Храмы в Куршунлу, Юша Тепеси и, возможно, церковь Хора представляют промежу-

точный вариант между храмами типа «компактный вписанный крест» с П-образными обходами (храмы в плане напоминают трехнефные) и помещениями дьяконника и жертвенника по сторонам вимы, с одной стороны, и памятниками с трехапсидным решением компактного алтаря, по ширине равного наосу (церковь Николая в Куршумлии и др.), с другой стороны.

Храм в Куршунлу принадлежит к группе столичных памятников средневизантийской эпохи. Он свидетельствует о высочайшем мастерстве константинопольских зодчих, создававших сложную и изощренную архитектуру даже при условии работы с небольшими постройками, относящимися к типу, упрощенному по сравнению с ведущими памятниками того времени.

---

[1] *Romazanoglu M.* Eine kleine Kirche in Bithynien // Pepragmena ton Odeon Byzantin. Athens, 1955. Sin. I. P. 440—442.

[2] *Mango C.* The Monastery of St. Abercius at Kuršunlu (Elegmi) in Bithynia // DOP. 1968. T. 22. P. 169-176.

[3] Ibid. P. 169—172.

[4] Ibid. P. 172.

[5] Ibid. P. 172—173.

[6] Ibid. P. 174—176.

[7] *Mango C.* Byzantine Architecture. New York, 1985. P. 136 (далее — Mango, 1985).

[8] *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X—начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М., 1987. С. 127—128.

[9] Типология храмов с угловыми пристенными столбами довольно запутанна, и здесь применяется несколько терминов. Мы предпочитаем для храмов типа Куршунлу термин «компактный вписанный крест». См. также определение этого типа как «амбулаторного»: *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture / Revised by R. Krautheimer, S. Čurčić. 4-e ed. New Haven; London, 1986. P. 365 (далее — *Krautheimer*, 1986). Отличие церквей этого типа от купольных базилик подчеркивает Ван Миллинген: *Van Millingen A.* Byzantine Churches in Constantinople. London, 1974 (repr.: London, 1912). P. 9—10 (далее — *Van Millingen*, 1912); см. у него же определение «греческий крест с короткими ветвями» (P. 305).

[10] *Van Millingen*, 1974. P. 243—252; 219—242; 212—218.

[11] *Van Millingen*, 1974. P. 307, 317.

[12] *Ousterhout R.* The Architecture of the Kariye Camii in Instanbul. Washington, 1987. P. 27, 36, 46—48 (далее — *Ousterhout*, 1987).

[13] *Krautheimer*, 1986. P. 365, 506.

[14] *Mango*, 1968. P. 172 (footnote 11); *Krautheimer*, 1986. P. 365.

[15] *Van Millingen*, 1974. P. 206—211.

[16] *Van Millingen*, 1974. P. 280—287.

[17] *Eyice S.* Iznik (Nicaea). Istanbul, 1991. P. 22; *Eyice S.* Monuments byzantins anatoliens inedits ou peuconnus // Corsi. 1971. № 17. P. 314—315; *Eyice S.* Die byzantinische Kirche in der Nähe des Yenisehir-Tores zu Iznik (Nikaia): Kirche C // Materiala Turcica-Byzantino-Altaica: Festschrift für H. W. Haussig. Bochum, 1983. T. 7—8. S. 152—167. См. также: *Ousterhout*, 1987. P. 22—23.

[18] *Van Millingen*, 1974. P. 138—163.

[19] *Бошковић Ђ., Вуловић Б.* Царичин Град — Куршумлија — Студеница // Старинар. Н. с. Београд, 1956—1957. Т. 7—8. С. 175—190; *Krautheimer*, 1986. P. 378.

[20] *Бошкович Д.* Архитектура Сербии и Македонии // Всеобщая история архитектуры. Л.; М., 1966. Т. 3. С. 433—437. Р. Остерхут приводит следующие памятники типа «атрофированный греческий крест» XII в.: церкви Св. Аверкия в Куршунлу, Хора, Николая в Куршумлии, храмы в Джурджеви Стубови и Студенице, церковь у Енишехирских ворот в Никее, храм в Юша Тепеси. Кроме того, исследователь предположительно относит к тому же типу два разрушенных константинопольских храма: церковь у Фатих Джами и церковь, известную как Шейх Мурад Меджиди (последняя, судя по изображению южного фасада, могла иметь опоры, поскольку по сторонам среднего прясла, завершающегося закомарой, есть довольно широкие плоскости, которые говорят о возможной девятидольной структуре памятника). См.: *Ousterhout R.* The Byzantine Church at Enez: Problems in Twelfth-Century Architecture // JÖB. 1985. № 35. P. 268—270 (далее — *Ousterhout*, 1985).

[21] *Aleksova B., Mango C.* Bargala: A Preliminary Report // DOP. 1971. № 25. P. 265—282.

[22] *Eyice S.* La ruine byzantine dite «Uc ayak» (Utch-aiak) près de Kirsehir en Anatolie centrale // Cah. Arch. 1968. Vol. 18. P. 137—155.

[23] *Ненадовић С. М.* Архитектура у Југославији од IX—XVIII века. Београд, 1980. С. 116—117.

[24] *Van Millingen*, 1974. P. 122—137; *Mango*, 1985. P. 148—150; *Krautheimer*, 1986. P. 417, 423—426.

[25] *Van Millingen*, 1974. P. 106—121; *Eyice S.* Remarques sur deux anciennes églises byzantines d'Istanbul: Koca Mustafa Pasa cami et l'église du Yusa tepesi // Pepragmena ton Odeon Byzantin. Athens, 1955. Sin. 1. P. 184—191.

[26] Скорее всего, в данном случаем мы сталкиваемся все же с дьяконником и жертвенником, поскольку помещение приделов-капелл в боковых частях трехчастного алтаря в средневизантийской архитектуре встречается редко: *Čurčić S.* Architectural Significance of Subsidiary Chapels in Middle Byzantine Churches // Journal of the Society of Architectural Historians. May 1977. Vol. 36. № 2. P. 100—101.

[27] *Van Millingen*, 1974. P. 288—320; *Ousterhout*, 1987. P. 20—32. Pl. 43.

[28] *Eyice*, 1955. P. 191. Р. Остерхут предлагает датировать этот храм XII в. *Ousterhout*, 1985. P. 269—270; *Ousterhout*, 1987. P. 24.

Vladimir Sedov (*Moscow*)

BYZANTINE CHURCH IN KURSHUNLU (ELEGMI)

Summary

The byzantine church in Kurshunlu, situated on the south east coast of the Marble sea, had named St. Abercius in Elegmi in XVII—XIX centuries. At the first time it was investigated by M. Romazanoglu, then it was publicated in detail by C. Mango. The investigators have connected this church with the architecture of the Comnens dynasty. C. Mango has found several analogies of the «scalloped bema» in the churches of Constantinople. However the type of the monument needs further researches in connection with the architecture of the Byzantine capital.

The church in Kurshunlu concerns to the type «compact inscribed cross» — with corner piers, connected by narrow arches and with cupola on the round drum. This type is rather wido spread in the architecture of the Byzantine World, but its modifications has not determinate yet. We can distinguish the metropolitan variant of the type: with the reduce bema botween naos and apse. That variant corresponds with so called type complex or quincunx church with four columns connected usually with the constantinopolitan architecture. Most of the churces of the «compact inscribed cross» type in the metropolitan variant located in Constantinople or in its vicinity. It can be especially noted the church near the Yenisehir Gate in Nicea, constructed also at XII century.

There are two chapels with melon domes by sides of the bema in Kurchunlu. That kind of type is rather rare in byzantine architecture: we can indicate only the same church in Nicea, which chapels have different dimentions, and the church Yusa Tepesi at Bosphorus — also from Middle Byzantine time. The last monument appears lide the single full analogy of the church in Kurshunlu: without lateral galleries and with chapels by sides. The church in Kurshunlu demonstrates complicated and refined character of the byzantine metropolitan architecture even in simplified examples.

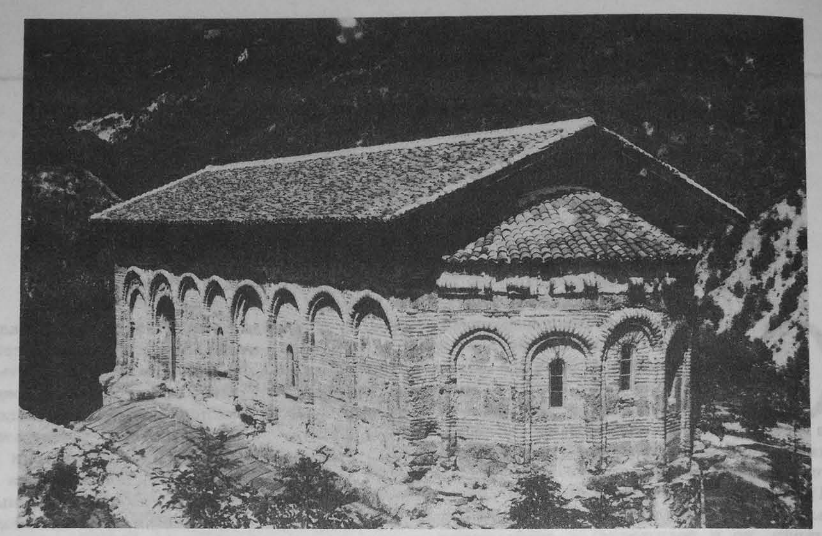
БОЛГАРСКИЕ ЦЕРКВИ-ГРОБНИЦЫ*

Бисерка Пенкова (*София*)

Счастливый случай тесно связал личную и профессиональную судьбу Андрея Грабара с Болгарией.[1] Приехав в 1920 г. в Болгарию, молодой византинист нашел здесь огромный малоизученный материал и именно здесь он начал свою интенсивную научную работу. На протяжении двух-трех лет А. Грабар сумел не только посетить все значительные памятники древности на территории Болгарии, но и подготовить и опубликовать несколько статей, до сих пор не потерявших своего научного значения. Его докторская диссертация о средневековой религиозной живописи в Болгарии и по сей день остается самым авторитетным трудом о болгарском средневековом искусстве.[2] В болгарских церквах А. Грабар обнаруживает ряд тем, к которым он постоянно будет возвращаться в своем зрелом научном творчестве. Одна из его первых статей, вышедшая в 1922 г., называется «Болгарские церкви-гробницы».[3] Статья понравилась научной общественности, и на нее откликнулись Николай Брунов[4] и Георгий Балш,[5] которые дополнили затронутую Грабаром проблему о сакральных сооружениях в восточнохристианском мире, связанных с погребальным культом. Эту тему Андрей Грабар полностью развивает в своем капитальном труде «Мартириум».[6] О значении статьи о болгарских церквах-гробницах говорит и тот факт, что ее название превратилось в своеобразный термин, который употребляется обычно без дополнительных пояснений, когда имеются в виду три церкви на территории Болгарии: костница Бачковского монастыря, Боянская церковь и церковь Асеновой крепости. Между тем наука о византийском искусстве за 70 лет, прошедших с момента появления статьи А. Грабара, значительно продвинулась вперед. За это время появились новые идеи, были опубликованы новые памятники, реставраторами были раскрыты неизвестные фрески и т. д. Все это дает нам основание вернуться к проблемам, поставленным Грабаром, и попытаться посмотреть на выделенный им тип «болгарских церквей-гробниц» с точки зрения сегодняшнего дня.

Своей знаменитой статьей Андрей Грабар на самом деле впервые ввел в научный обиход проблему о двухэтажных церквах как продолжателях раннехристианских мартириев. Рассматривая костницу Бачковского монастыря (с которой, по всей вероятности, и начался интерес Грабара к данной проблематике), он выделил основные признаки погребальных церквей: двухэтажная конструкция, отсутствие окон и наличие аркасолиев в так называемой крипте, вход в верхний этаж с юга, гладкие аркады на фасадах и др.[7] Существование этих элементов А. Грабар отмечает также в Боянской церкви и в церкви Асеновой крепости, несмотря на то, что в них не обнаружено захоронений, которые доказали бы недвусмысленно их первоначальную погребальную функцию. Несмотря на это, предисловие Грабара было безоговорочно принято в науке. Интересно отметить, что, хотя А. Грабар сам был автором первой научной публикации фресок Бачковской костницы[8] и не раз писал о фресках Боянской церкви[9] и церкви Асеновой крепости,[10] он не попытался найти связь между иконографическими программами их фресок и предназначением самых церквей. Между тем

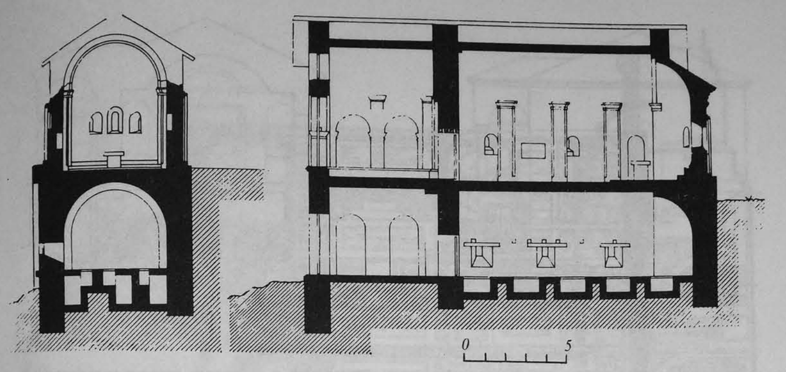
* Материал к статье был собран в 1995 г. благодаря поддержке фонда П. Гетти.



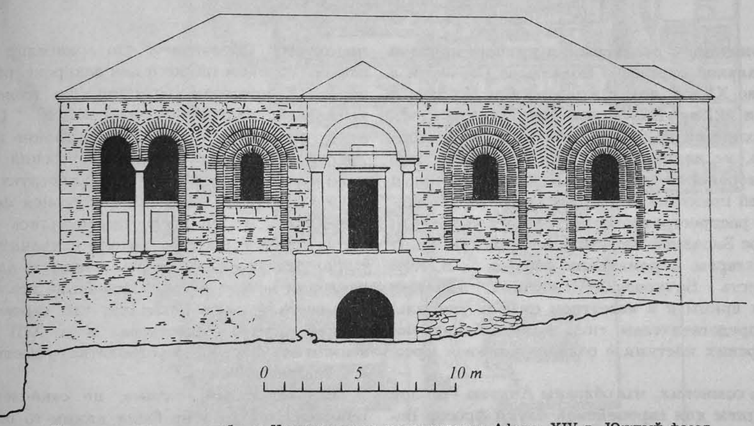
Храм-костница в Бачковском монастыре, Болгария. XI в. Вид с юго-востока

установление этой связи в данных памятниках, а также выявление их архитектурных особенностей, как нам кажется, будет особенно плодотворным.

Церковь-костница Бачковского монастыря Богородицы Петрицонской является одной из немногих сохранившихся монастырских костниц византийского ареала.[11] По всей вероятности, она была построена в конце XI или в самом начале XII в. Как все костницы, она находится вне монастырских стен, на братском кладбище. Ее архитектурная конструкция непосредственно связана с функцией хранить кости умерших монахов. По древней восточнохристианской традиции, которая сохранилась, например, на Афоне почти до наших дней, было принято хоронить умерших монахов на кладбище и через два-три года вынимать их кости, обмывать и помещать в костницу.[12] К сожалению, пока еще далеко не весь материал с Афона, касающийся нашей темы, опубликован. В качестве параллелей Бачковской костнице можно привести костницу монастыря Дафни XI в., сохранившуюся в руинах,[13] и аналогичное сооружение Хиландарского монастыря на Афоне. Хиландарская костница, посвященная Благовещению, находится, так же, как в Бачкове, вне монастыря, на монастырском кладбище.[14] Она имеет аналогичную конструкцию: часовню, крипту и под ней помещение для костей. В начале XIV в. часовня была расписана, по всей видимости, немного позднее ее возведения.[15] Хотя и не являясь типичной костницей, келья св. Саввы Сербского в Карее по своей конструкции тоже относится к рассматриваемой группе.[16] Согласно источникам, св. Савва построил себе постницу после того, как был восстановлен Хиландарский монастырь, т. е. в самом конце XII или в первые годы XIII в. Постница имеет уже знакомую конструкцию: часовня, подвал и помещения под ним. Очевидно, эта конструкция была очень популярна и использовалась широко в монастырской архитектурной практике на Афоне, даже в случае, когда постройка имела другое предназначение. Следует упомянуть и две более поздние церкви-костницы на территории Болгарии, чья конструкция свидетельствует об устойчивости древней традиции: эта костница Роженского монастыря близ



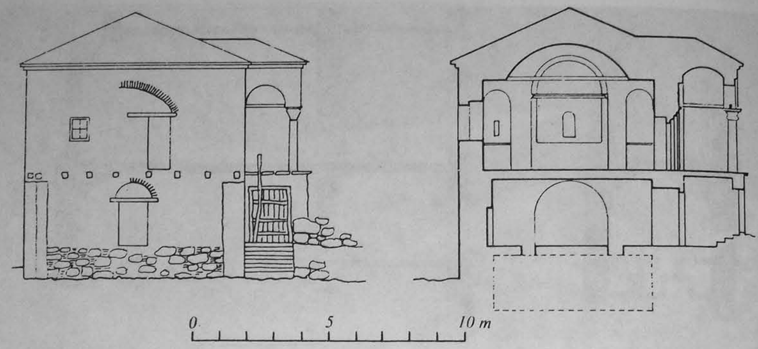
Храм-костница в Бачковском монастыре, Болгария. XI в. Поперечный и продольный разрезы



Храм-костница на кладбище Хиландарского монастыря на Афоне. XIV в. Южный фасад

Мельника, с фресками середины XVII в.,[17] и костница Рильского монастыря, построенная и украшенная фресками в самом конце XVIII в.[18]

Все упомянутые выше церкви имеют одну и ту же конструкцию, которую обычно называют в литературе двухэтажной, хотя на самом деле крипта не является настоящим этажом, так как она наполовину скрыта в земле. Над ней, на уровне земли, находится часовня, в которой совершались поминальные службы в память умерших. Может быть, небезынтересно отметить, что почти все известные костницы возведены на каком-то возвышении или, точнее, на склоне холма, что естественно связывается с особенностями архитектурной конструкции. В отличие от часовни, которая, как и все византийские церкви, не могла остаться нерасписанной, крипты монастырских костниц редко украшались фресками. Из всех известных нам примеров лишь Бачковская костница украшена полностью, т. е. расписана не только церковь, но и крипта.[19] Отмеченное, таким образом, сакральное пространство крипты Бачковской костницы связывается типологически с несколькими сохранившимися византийски-

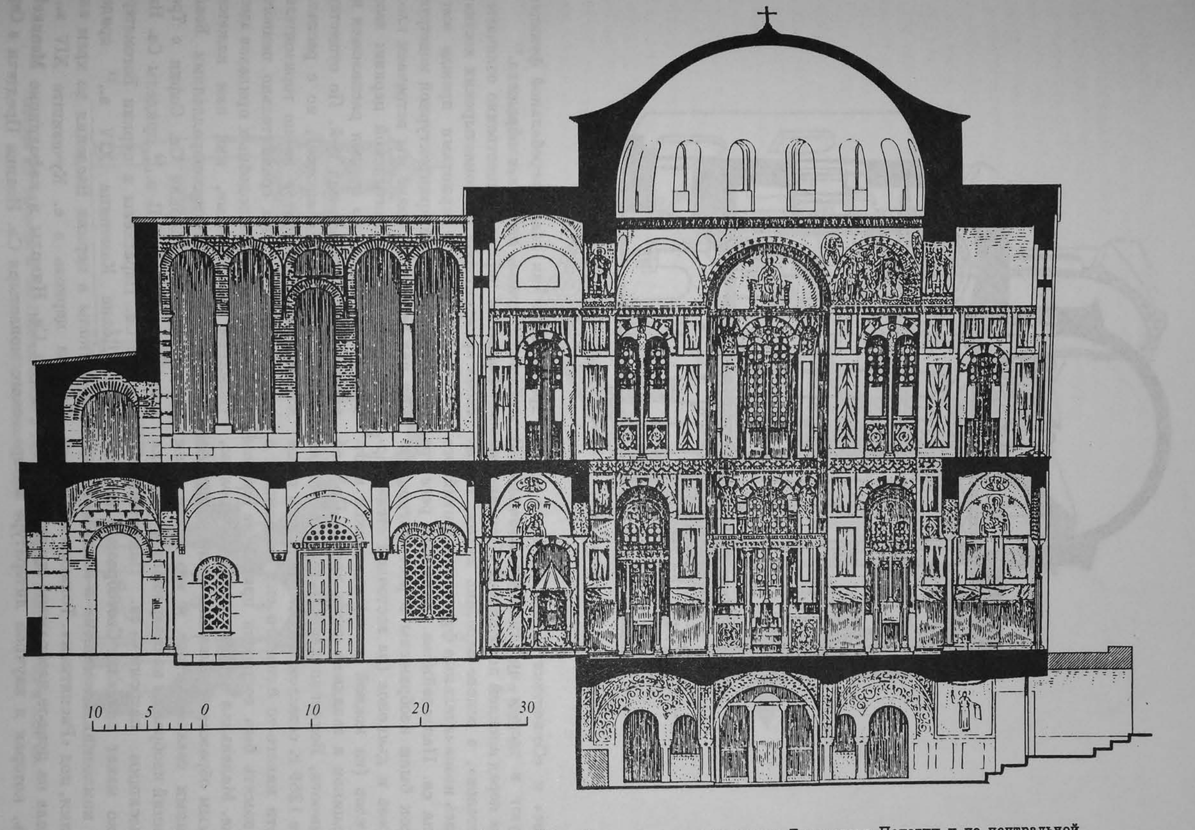


Храм-костница на кладбище Хиландарского монастыря на Афоне. XIV в. Западный фасад и поперечный разрез

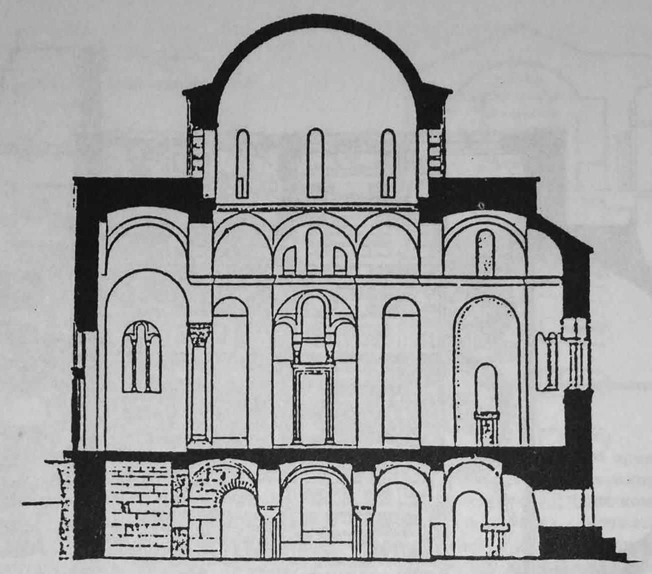
ми криптами с росписями, а именно: криптой под главной церковью монастыря Св. Луки в Фокиде XI в.[20] или с криптой Св. Николы в Беотии XII в.[21] Нужно отметить, эти две крипты находятся под кафоликоном и, по определению, не являются костницами, независимо от захоронений в них. Они более близки к древней практике мартириев, получившей широкое распространение в средневековой архитектуре Западной Европы в сооружении крипт под алтарем в романских соборах.[22] В этом контексте Бачковская костница является самым ярким и в известном смысле уникальным представителем типа византийских монастырских костниц с сохранившимися фресками.

Без сомнения, мы обязаны Андрею Грабару открытием для европейской науки фресок Боянской церкви. В 1924 г. он опубликовал первую научную монографию о Боянской церкви и ее живописи.[23] А. Грабар, как и все авторы, писавшие после него, был убежден, что нартекс маленькой церкви служил усыпальницей заказчиков — севастократора Калояна и его супруги Десиславы, а маленький придел над нартексом использовался как их частный храм.[24] Это мнение было безоговорочно принято в науке, хотя и по сей день не существует исторических или археологических данных о захоронениях XIII в. в самой церкви. Сам А. Грабар пишет, что «к сожалению, сами захоронения исчезли».[25] Только архитектор Г. Стойков выразил мнение, противное общепринятому. Он считает, что аркасолии в нартексе слишком широки для захоронений ктиторов, а пространство слишком тесно для каких-либо надгробных сооружений.[26] По поводу аркасолий, которые традиционно интерпретируются как место для погребения, стоит напомнить и о другой, чисто конструктивной роли этой древнейшей архитектурной формы. Аркасолии в прошлом применялись часто тогда, когда строители хотели сохранить частично разрушенные старые стены и для укрепления нового свода.[27] Новейшие исследования реставраторов показали, что нартекс Боянской церкви существовал и до XIII в., во всяком случае, до переустройства существовала его восточная часть.[28]

Все сказанное, однако, не означает, что Боянская церковь не была каким-то образом связана с погребальным или скорее с поминальным культом. В начале 50-х годов XX в. были обнаружены фрагменты живописи в приделе на втором этаже.[29] Эти фрагменты уже полностью расчищены реставраторами, что позволяет нам реконструировать их иконографическую программу.[30] Фрески в маленьком приделе Св. Пантелеймона сохранились очень фрагментарно, но они недвусмысленно указывают на связь помещения с культом умерших. В апсиде изображен Деисус: Христос на троне между Богоматерью и Иоанном Предтечей, обращенными к нему с молитвенными жестами. В подкупольных тимпанах северной и южной стен расположены большие композиции «Рас-



Комплекс храмов в монастыре Св. Луки в Фокиде, Греция. XI в. Разрез по нартексу церкви Богоматери Панагии и по центральной поперечной оси кафоликона

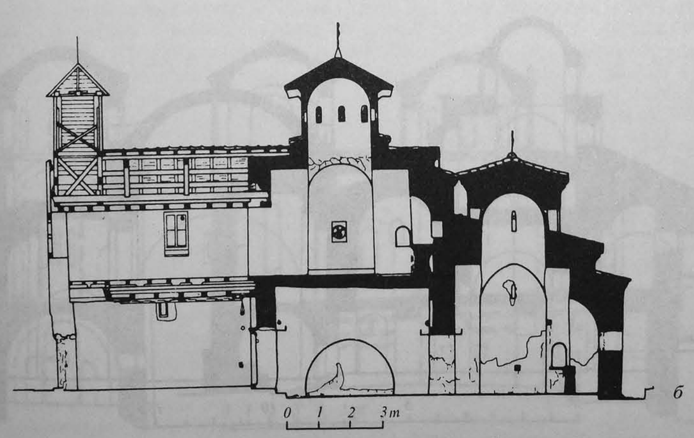


Церковь Св. Николы «в полях» в Беотии, Греция. XII в. Продольный разрез

пятие» и «Сошествие во ад», которые доминируют в тесном пространстве капеллы. В своде перед апсидой помещалось «Причащение апостолов», в основе барабана купола сохранились незначительные фрагменты житийного цикла св. Пантелеймона. В первом регистре фресок были изображены в рост фигуры архиереев и дьяконов (на восточной стене), архангелов (на южной стене) и монахов и отшельников в западной части храма. По всей видимости, Боянская церковь была перестроена в 1259 г. севастократором Калояном после смерти какого-то близкого ему человека и в его память был сооружен придел на втором этаже. Маленькая частная капелла, вероятно, прямым образом связывалась с жилыми помещениями севастократора и его семьи. Сам умерший изображен на северной стене храмика приносящим патрону — св. Пантелеймону, только макет придела. Своеобразная ктиторская композиция помещена в неглубоком аркасолии, под «Распятием». Только в этой части придела на цоколе изображена драпированная ткань, которая в научной литературе интерпретируется как знак погребальной функции той части храма, где она изображена.[31]

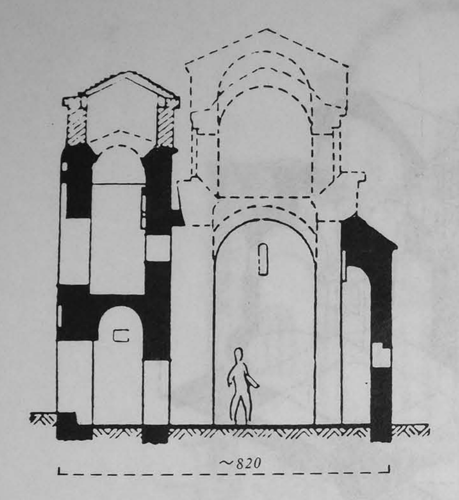
Боянская церковь существенно отличается своей архитектурой от монастырских костниц или от церквей с криптами прежде всего расположением всей архитектурной конструкции над землей. В Бояне мы встречаем классическую схему византийской церкви: наос, нартекс и придел, но придел расположен не рядом с церковью, а над ней. По существу, это та же «chapelle annexe», но с расположением компартиментов не по горизонтали, а по вертикали.[32] Из сравнительно немногочисленных примеров подобных приделов здесь упомянем те, которые, как нам кажется, являются ближайшими параллелями Боянскому: придел в церкви Св. Софии в Трапезунде середины XIII в.,[33] приделы Св. Николы и Св. Параскевы в церкви Богоматери в с. Долна Каменица XIV в.,[34] придел Св. Николы в церкви Введения во храм или Спасова церковь в с. Кучевиште XIV в.,[35] придел Св. Николы в кафоликоне Меникейского монастыря Св. Иоанна Предтечи в Сер-

Церковь Св. Николы и Св. Пантелеймона в Бояне близ Софии, Болгария. XI и XIII вв.
Аксонометрический разрез



Церковь Св. Николы и Св. Пантелеймона в Бояне близ Софии, Болгария. XI и XIII вв.
Продольный разрез

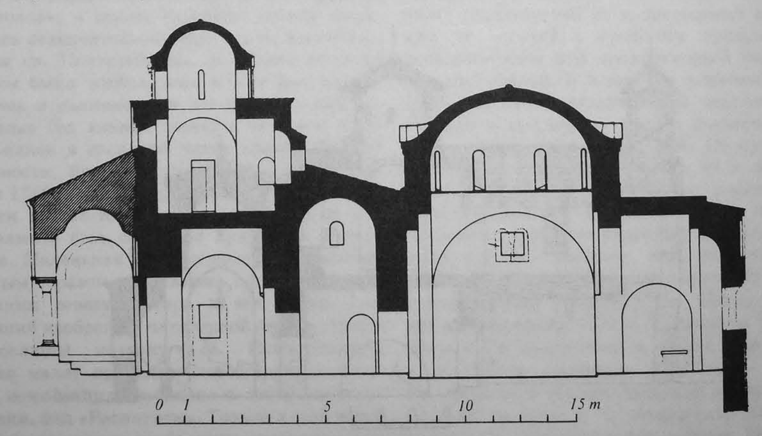
украшены фресками, что дает возможность для их лучшего изучения.



Церковь Богоматери, с приделами Св. Николы и Св. Параскевы в селе Дольна Каменица, Югославия. XIV в. Продольный разрез

Посвященный св. Николе придел над нартексом главной церкви Меникейского монастыря близ Серр в Северной Греции является особенно показательным примером для рассматриваемой группы. Как сообщает надпись на западной стене капеллы, она была построена и украшена средствами «весьма благополучного господина» Николы Радони во время правления сербского деспота Йована Углеши.[37] Маленькая капелла была предназначена для бренных останков жены Николы Радони и сестры Углеши и ее двух дочерей, чьи останки хранятся здесь и поныне в небольшой нише в юго-западном углу помещения. Над своеобразной гробницей изображена Богоматерь Елеуса, а на северной стороне юго-западного пилястра расположена надпись с молитвой к Божией матери.[38] Очевидно, эти женщины не были похоронены в приделе, а только их останки были перенесены сюда, в специально построенный придел. Несмотря на поздние записи, фрески 1363—1364 гг. позволяют восстановить первоначальную программу. В целом она отличается лаконизмом, что отчасти можно объяснить небольшими размерами храма. В наосе представлены три великих праздника: «Рождество Христово» на южной стене, «Успение Богоматери» — на западной и «Распятие» — на северной. Таким образом, в деко-

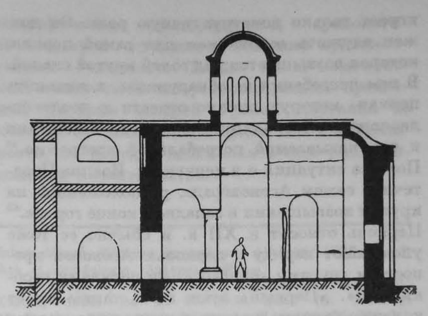
рах, тоже XIV в.,[36] и др. Эти приделы имеют другое посвящение, нежели сама церковь, что отличает их от монастырских костниц или церквей с криптами. Они почти все



Кафоликон монастыря Иоанна Предтечи, с приделом Св. Николы, близ Серр, северная Греция. XIV в. Продольный разрез

рации придела акцентированы основные положения христианской догматики о воплощении и искупительной жертве Христа. Придел Св. Николы показывает, что практика сооружать поминальную капеллу на втором этаже храма, где тем или иным образом отмечено присутствие умершего, очевидно, не была редкостью в византийском мире и заслуживает специального исследования.

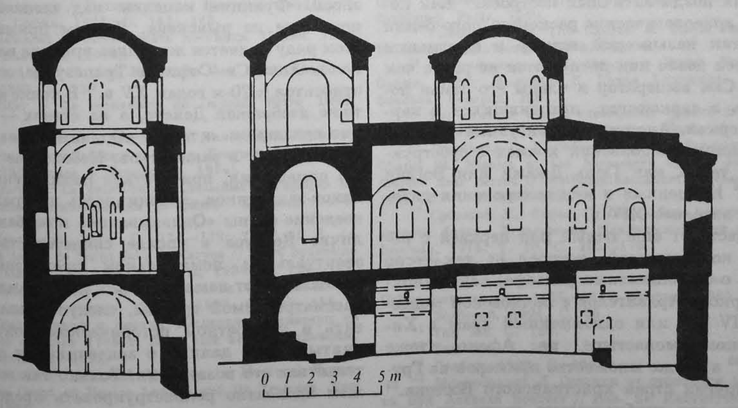
В приделе Св. Николы над нартексом церкви Введения Богоматери во храм в македонском селе Кучевиште сохранились фрески самого начала XVI в.[39] К сожалению, нет никаких сведений о живописи первой половины XIV в., когда был построен и сам придел.[40] Это было сделано вместе с сооружением нартекса церкви в начале 30-х годов XIV в., во времена сербского короля Стефана Душана, который изображен в нартексе вместе с ктиторами.[41] Из устных свидетельств известно, что до 70-х годов XX в., т. е. до реставрации церкви после большого пожара, уничтожившего экзонартекс XVI в., и до тех пор, когда еще не было нынешнего доступа к приделу снаружи, покойников в гробу поднимали по существующей и по сей день крутой каменной лестнице, ведущей с южного компартимента нартекса наверх в придел, где их и отпевали. Можно предположить, что этот придел первоначально тоже был поминальным и был построен в память умерших детей ктиторов, о



Церковь Введения во храм (или Спаса), с приделом Св. Николы, в селе Кучевиште, Македония. XIV в. Продольный разрез и план

которых сообщает надпись над южной дверью самой церкви.[42]

Говоря о церкви Асеновой крепости, находящейся неподалеку от Асеновграда, Андрей Грабар признает, что погребальное предназначение церкви не установлено, но поскольку по своим формам она очень похожа на Бачковскую костницу и на Боянскую церковь, он включил ее в свой обзор «болгарских церквей-гробниц».[43] На самом деле церковь Асеновой крепости является примером псевдодвухэтажной конструкции, так как в ней «первый этаж»



Церковь Богоматери Петричкой в Асеновой крепости близ Асеновграда, Болгария. Продольный и поперечный разрезы

играет только конструктивную роль. Он должен служить основанием для самой церкви, которая возвышается над голой крутой скалой. В нем погребения не обнаружены, а живопись церкви, которую можно отнести к позднепалеологовской традиции, не имеет отношения к так называемой погребальной программе.[44] Похожа ситуация и в церкви Св. Иоанна Предтечи в самом Асеновграде, расположенной на крутом возвышении в западном конце города.[45] Церковь относят к XII в. и обычно ее тоже упоминают наряду с церковью Асеновой крепости и другими «болгарскими церквами-гробницами». «Первый» этаж здесь также имеет конструктивную функцию и является только фундаментом церкви. В ней не сохранились фрески, которые могли бы помочь при определении предназначения храма.

Несколько примеров того же типа конструкции можно найти среди памятников Константинополя, где не только специфика ландшафта самого города, расположенного на семи холмах, но и многочисленные наслоения разных эпох (останки дворцов, цистерн и др.) делали именно такой строительный подход необходимым. Исследования византинистов в последние годы показали, что часто встречающиеся в церквах Константинополя субструкции приобретают погребальную функцию только в палеологовское время,[46] например, известная церковь Мирелейон, которую построил император Роман Лакапен в начале X в. на останках позднеантичных построек.[47] Как показали археологические раскопки, погребения в его так называемой крипте и фрагменты живописи возле них датируются не ранее чем XIV в. Сам император и члены его семьи покоились в саркофагах, находившихся в нартексе церкви. Аналогичная ситуация и в других константинопольских храмах с субструкциями, таких как Гюль Джами или Богдан Серай.[48] Найденные в них захоронения датируются не ранее XIV в.

Существует еще целый ряд церквей с подобной конструкцией, которая не так тесно связана с особенностями рельефа, как, например, церковь Архангелов в Бачковском монастыре XIV в.[49] или одноименный храм в Хиландарском монастыре на Афоне, тоже XIV в.,[50] а также множество примеров из Грузии и других стран христианского Востока.[51] Очевидно, что необходимость построить церковь «над землей» была продиктована не только внешними причинами — особенностями рельефа, например. «Этажность» церкви была связана некоторым образом с поминальным культом. Доказательством того являются не только выше упомянутые приделы, но и имитация двухэтажной конструкции на фасадах некоторых церквей, например, церкви Богоматери Паммакаристос или, точнее, ее южной часовни XIV в.,[52] или церкви Св. Георгия в с. Полошко в Македонии, тоже XIV в.[53] Погребальное предназначение этих двух церквей точно известно.

В этом плане рассуждений надо припомнить и ряд приделов «на втором этаже», чьи иконографические программы фресок можно рассматривать как «погребальные». Все эти примеры довольно разные, как по своему расположению в храме, так и по репертуару изображенных сцен и образов. То, что их связывает, это доминирующая во всех них тема о смерти и воскресении, например, фрески в маленькой капелле над дьяконником храма Св. Софии в Охриде, которые датируются XII или XIII в.[54] В апсиде миниатюрного помещения представлен Деисус, а на своде изображены сцены мученических кончин двенадцати апостолов. Вход в капеллу был со стороны деревянной галереи, которая вела на второй этаж внутреннего нартекса церкви. В более позднее время вход был закрыт и стена покрыта фресками, точно так же, как мы сегодня видим в аналогичном помещении над протезисом. Функция капеллы над дьяконником пока еще не выяснена. Другим примером в этом ряду является живопись придела на верху колокольни Св. Софии в Трапезунде, которая относится к 20-м годам XV в.[55] В конхе апсиды тоже изображен Деисус, а на стенах — Великие праздники, а также «Оплакивание» и фигуры святых и заказчиков. Небольшие размеры помещения, присутствие изображений монахов-заказчиков, лаконичность программы и введение сцены «Оплакивание» и особенно наличие Деисуса в апсиде свидетельствуют о эвентуальном поминальном предназначении капеллы. Этот памятник, как и все памятники рассматриваемой группы, следует анализировать в конкретном историческом контексте, учитывая все данные о заказчиках и обстоятельствах его возведения. Только так мы сможем адекватно реконструировать представления византийцев о декорации их поминальных храмов во всем их разнообразии.

Здесь мы попытались только наметить некоторые моменты в исключительно сложной и многообразной проблематике двухэтажных церквей, связанных с поминальным культом, исследование которых начал в свое время Андрей Грабар. На примере «болгарских церквей-гробниц» мы хотели еще раз подчеркнуть, как важно рассматривать каждый памятник в его специфическом — историческом, археологическом, архитектурном и особенно художественном — контексте. Только такой комплексный анализ позволит успешно решать проблемы, которые Андрей Грабар поставил и которые не только не потеряли своей актуальности, но и будут вдохновлять еще ряды поколений византинистов.

---

[1] Андрей Николаевич Грабар: Автобиографичен очерк // Изкуство. София, 1986. № 7. С. 26—28 (пер. Э. Бакаловой).

[2] *Grabar A.* La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.

[3] *Грабар А.* Болгарские церкви-гробницы // Изв. на Българския археологически институт. София, 1922. Т. 1/1 (1921—1922). С. 103—135 (далее — *Грабар*, 1922).

[4] *Брунов Н.* К вопросу о болгарских двухэтажных церквах-гробницах // Изв. на Българския археологически институт. София, 1927. Т. 4. С. 135—144.

[5] *Balş G.* Contribution à la question des églises superposées dans le domaine byzantine // Изв. на Българския ярхеологически институт. София, 1936. Т. 10. С. 156—167.

[6] *Grabar A.* Martyrium: Récherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, 1946. T. 1. P. 93, 5.

[7] *Грабар*, 1922. С. 127.

[8] *Грабар А.* Роспись церкви-костницы Бачковского монастыря // Изв. на Българския археологически институт. София, 1924. Т. 2 (1923—1924). С. 1—68.

[9] *Грабар А.* Боянската църква: Архитектура — живопис. София, 1924 (2-е изд.: София, 1978) (далее — *Грабар*, 1924).

[10] *Грабар А.* Материалы по средневековому искусству в Болгарии // Годишник на Народния музей за 1920 год. София, 1921. С. 141—143.

[11] *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1978 (далее — *Бакалова*, 1978).

[12] *Brockhaus H.* Die Kunst in den Athos-Klostern. Leipzig, 1892. S. 31.

[13] *Millet G.* Le monastère de Daphni. Paris, 1899. P. 23.

[14] *Ненадовић С.* Архитектура Хиландара: Цркве и параклиси // Хиландарски зборник. Београд, 1974. Т. 3. С. 182—185 (далее — *Ненадовић*, 1974).

[15] *Djurić V.* La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin // Хиландарски зборник. Београд, 1978. Т. 4. С. 55—57.

[16] *Ненадовић*, 1974. С. 174—178; *Tatić M. Z.* La cellule de jeune de Saint-Sava à Karyes // L'art byzantine chez les slaves: Les Balkans. Paris, 1930. P. 124—129.

[17] *Геров Г., Пенкова Б., Божинов Р.* Стенописите на Роженския манастир. София, 1993. С. 145—155.

[18] Исследования о церкви Введения Богоматери во храм и ее фресках 1795 г. пока еще не опубликованы.

[19] *Бакалова*, 1978.

[20] *Connor C.* Art and Miracles in Medieval Byzantium: The Crypt of Hosios Loukas and its Frescoes. New Jersey, 1991.

[21] *Παναγοτίδη Μ.* Τοιχογραφίες της κρύπτης του 'Αγίου Νικολάου στα Καμπιά της βοιωτίας // Actes du XV^e Congrès International d'études byzantines. Athènes, 1976. T. 2: Art et archéologie. Athènes, 1981.

[22] Krypta // Lexikon des Mittelalters. München; Zürich, 1991. Bd 5. S. 1554—1557 (G. Binding, M. Restle); RBK. 1995. Bd 5. S. 454—484 (M. Restle).

[23] *Грабар*, 1924.

[24] Там же. С. 8.

[25] *Грабар*, 1922. С. 132.

[26] *Стойков Г.* Архитектурните проблеми на Боянската църква. София, 1965 (далее — *Стойков*, 1965).

[27] *Стойков*, 1965.

[28] *Койнова-Арнаудова Л.* История на изписването и реставраторските намеси в Боянската църква // Проблеми на изкуството. 1995. № 1. С. 42.

[29] *Прашков Л.* Стенописите от XIII в. в горния етаж на Боянската църква // Българско средновековие: Българо-съветски сборник в чест на 70-годишнината на проф. Ив. Дуйчев. София, 1980. С. 323—334.

[30] *Пенкова Б.* За поминалния характер на параклиса на втория етаж на Боянската църква // Проблеми на изкуството. 1995. № 1. С. 29—41.

[31] *Мијовић П.* Теофанија у сликарству Мораче // Зборник Св. Радојчића. Београд, 1969. С. 193—194; *Габелић С.* Прилог познавана живописа цркве св. Николье код Станичанья // Зограф. Београд, 1987. Бр. 18. С. 25.

[32] *Babić G.* Les chapelles annexes des églises byzantines: Founctions liturgiques et programmes iconographiques. Paris, 1969.

[33] *Talbot Rice D.* The Church of Hagia Sophia at Trabisond. Edinbourgh, 1968. Fig. 4.

[34] *Мавродинова Л.* Църквата в Долна Каменица. София, 1969; *Живковић Б.* Доньа Каменица: Цртеже фресака. Београд, 1987.

[35] *Ђорђевић И.* Зидно сликарство српске властелье. Београд, 1994. С. 135—136 (далее — *Ђорђевић*, 1994).

[36] *Djordjević I., Kyriakoudis E.* The Frescoes in the Chapel St. Nicolas at the Monastery of St. John Prodromos near Serres // Cyrillomethodianum. Thessalonique, 1983. T. 7. P. 167—235.

[37] *Суботић Г., Кисас С.* Надгробни натпис сестре деспота Јована Угльеше на Меникејској гори // ЗРВИ. Београд, 1975. Т. 16. С. 161—179.

[38] Там же. С. 164, примеч. 9.

[39] *Петковић С.* Зидно сликарство на подручу Пећке патриаршије 1557—1614. Београд, 1965. С. 116.

[40] *Ђорђевић*, 1994. С. 39.

[41] Там же. С. 135.

[42] Там же. С. 135.

[43] *Грабар*, 1922. С. 134.

[44] *Мавродинова Л.* Останки от стенописи в църквата при Асенова крепост // Изв. на Института за изобразителни изкуства БАН. София, 1967. Т. 10. С. 63—80.

[45] *Миятев К.* Архитектурата в средновековна България. София, 1963. С. 201.
[46] RBK, 1995. Bd 5. S. 468.
[47] *Striker C.* The Myrelaion (Bodrum Camii) in Istanbul. Princeton, 1981.
[48] *Беглери Г.* Заметки по топографии Константинополя // ВВ. 1898. Т. 5. С. 621; *Brunov N.* Die Odalar-Djami von Konstantinopel // BZ. 1926. T. 26. S. 358—364; *Müller-Wiener W.* Bildlexikon zur Topographie Istanbuls. Tübingen, 1977.
[49] *Чанева-Дечевска Н.* Един паралел между българската и грузинската църковна архитектура // Проблеми на изкуството. 1979. № 4. С. 36—40 (далее — *Чанева-Дечевска*, 1979); *Клисаров Н.* Църквата «Св. Архангели» в Бачковския манастир // Юбилеен сборник 100 години Народен археологически музей Пловдив. Пловдив, 1985. Т. 2. С. 172—194.
[50] *Ненадовић*, 1974.С. 152—156.
[51] *Чанева-Дечевска*, 1979. С. 37.
[52] *Mango C., Belting H., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye camii) at Istanbul. Washington, 1978.
[53] *Ђурић В.* Полошко: Хиландарски метох и Драгутинова гробница // Зборник Народног музеја. Београд, 1975. Т. 8. С. 327—348.
[54] *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. С. 12; *Цветковски С.* Новооткрито изображение на св. Климент Охридски в църквата «Св. Архангели» в Прилеп и стиловите течения през третата четвърт на XIII век в Македония // Изкуство: Art in Bulgaria. 1996. N 33—34. P. 18.
[55] *Bryer A., Winfield D.* The Byzantine Monuments and Topography in the Pontos. Washington, 1985. P. 234—236. Fig. 68—74.

Biserka Penkova (*Sofia*)

DIE BULGARISCHEN GRABKIRCHEN

Zusammenfassung

Der Titel einer der ersten Publikationen von André Grabar in Bulgarien ist «Die bulgarischen Grabkirchen». Der Titel wurde schnell zu einem Begriff. Dieser Begriff wird von den Wissenschaftlern auch heute benutzt und zwar immer, wenn drei Kirchen in Bulgarien gemeint sind: das Beinhaus im Batschkovo-Kloster, die Kirche von Bojana und die Kirche der Assen-Festung bei Assenovgrad. Wir haben den Versuch unternommen zu zeigen, daß die drei Kirchen, die André Grabar als «bulgarische Grabkirchen» einer gemeinsamen Gruppe zugeordnet hat, eigentlich drei verschiedene Arten von Kirchenbauten darstellen. Das Beinhaus des Batschkovo-Klosters ist ein typisches Beispiel der Gruppe der Klostergrabkirchen und einziges, das mit Fresken ausgestattet ist. Die Bojana Kirche ist keine richtige zweistöckige Kirche, die kleine Kapelle befindet sich über den Nartex. Die neulich restaurierten Freskofragmente in der Kapelle zeigen zweifellos ihre memoriale Funktion. Diese Meinung unterstützen einige wichtige Parallele, wie die Kapelle des Hl. Nikolaos des Katholikons des Johannes-Klosters bei Serres und die Kapelle der Gottesmutter-Kirche in Kučevište. Die funerale Bestimmung der Kirche der Assen-Festung kann nicht festgestellt werden. Praktisch liefert die Kirche ein Beispiel für eine pseudo-zweistöckige Baukonstruktion, da ihr «ersten Stock» nur eine bautechnische Funktion als Fundament der eigentlichen Kirche hat. Einige sehr ähnliche Bauanlagen aus Konstantinopel liefern überzeugende Beispiele dafür. Der Ziel unserer Arbeit besteht darin, die Idee von André Grabar weiterzuentwickeln und zu zeigen, daß jede mittelalterliche Kirche im Rahmen ihres eigenen Kontextes geschichtlich, archäologisch und künstlerisch zu betrachten ist.

ОБРАЗЫ ХРИСТА В ХРАМОВОЙ ДЕКОРАЦИИ И ВИЗАНТИЙСКАЯ ХРИСТОЛОГИЯ ПОСЛЕ СХИЗМЫ 1054 г.

А. М. Лидов (*Москва*)

Посвящая настоящую работу памяти А. Н. Грабара, хотелось бы заметить, что ее сюжет находится в рамках большой научной темы «Литургия и иконографические программы XI—XII веков», которая уже четыре десятилетия занимает умы историков византийского искусства.[1] Однако не все помнят, что у истоков темы была фундаментальная статья А. Н. Грабара о миниатюрах константинопольского литургического свитка XI в. из Иерусалима.[2] Тема получила наиболее плодотворное развитие в трудах прямых учеников исследователя.[3] Сам Андрей Николаевич к этой проблематике больше специально не обращался, но высказанные им идеи определили направление поисков нескольких поколений исследователей. Этим идеям, в конечном итоге, обязана своим существованием и данная статья.

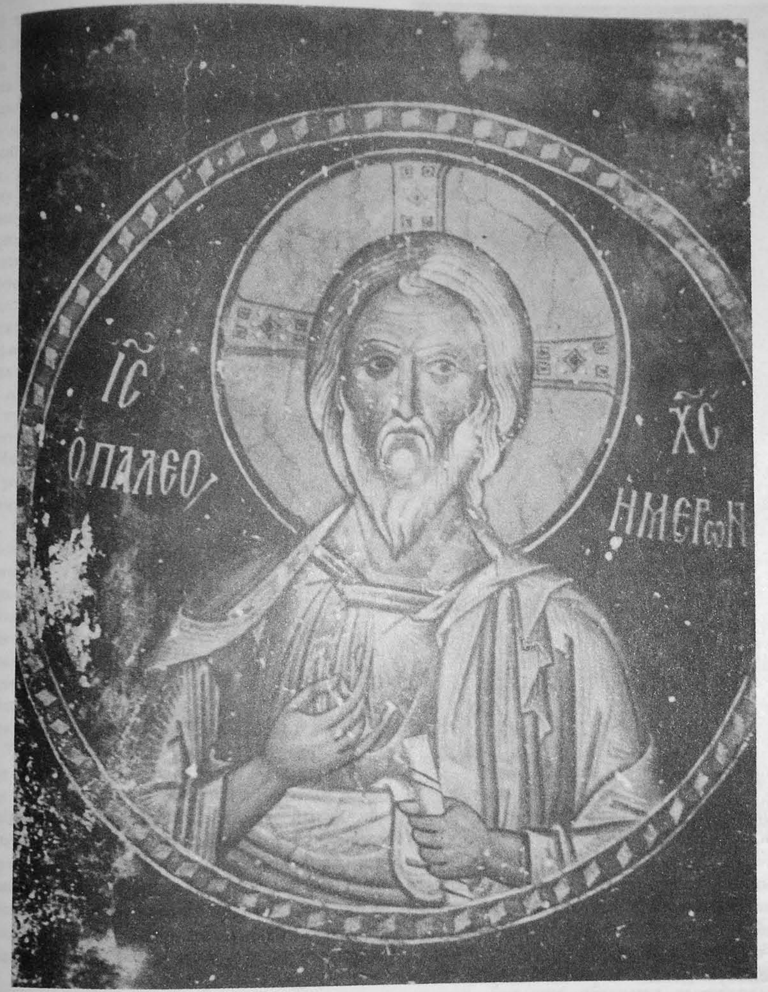
В научной литературе было убедительно показано, что в византийской храмовой декорации XI—XII в. была осуществлена своего рода «литургическая реформа», выразившаяся как в введении новых, чисто литургических иконографических тем, так и в особой интерпретации традиционных сюжетов, призванных усилить связь иконных образов с происходящим в храме таинством Евхаристии. Однако открытым оставался принципиально важный вопрос: была ли эта «реформа» спонтанным процессом, плодом стихийного иконографического творчества или в ее основе лежал общий замысел, некая концепция, развивавшаяся и дополнявшаяся на протяжении нескольких столетий. Согласно предложенной нами гипотезе,[4] важнейшие нововведения в византийской храмовой декорации XI в., выразившиеся в появлении новых алтарных тем «Причащение апостолов», «Служба св. отцов», а также редких образов Христа-священника, представляли единую символическую программу, вызванную к жизни идеями византийских богословов в связи с Великой схизмой 1054 г. и призванную создать зримый образ истинно православного вероучения. Как было показано, новые иконографические темы воплощали идею особого новозаветного священства Христа, т. е. наглядно передавали богословскую концепцию, ставшую основой византийской аргументации в спорах с латинянами об опресноках и природе евхаристической жертвы.

Однако идея новозаветного священства не была единственной, равно как отмеченные ранее изменения не исчерпывали реформу храмовой декорации. По всей видимости, в том же новом богословском контексте после Схизмы 1054 г. может быть объяснена и другая важная отличительная особенность иконографических программ XI—XII вв. — сопоставление разных нетрадиционных образов Христа. Наряду с Пантократором начинают изображаться старец Ветхий деньми, юный Еммануил, Мандилион и Керамион, а также другие более или менее редкие иконографические типы. Большинство из них было известно в византийском искусстве и до XI в., сама идея одновременного использования разных образов, связанная с древними богословскими представлениями о полиморфизме Христа, не являлась принципиально новой.[5] Однако введение в храмовую декорацию XI—XII в. особой изобразительной структуры, размещенной в самых важных пространственных зонах, создание путем сопоставления разных образов Христа единого символического текста может быть рассмотрено как существенное новшество, заслуживающее отдельного объяснения.



Образы Еммануила, Ветхого деньми и Пантократора. Роспись свода церкви Св. Стефана в Кастории. XII в.

Отмеченное в связи с конкретными программами, это иконографическое явление еще никогда специально не описывалось, не ставился и вопрос о времени его возникновения. Поэтому обратимся к характеристике основных памятников. Среди самых ранних сохранившихся памятников надо назвать росписи монастыря Велюса в Македонии (1085—1093 гг.). Образы Пантократора, Ветхого деньми и Еммануила раполагались соответственно в куполах наоса, нартекса и южного придела и в пространстве монастыря должны были восприниматься как части единой программы.[6] Каждый из купольных образов, в свою очередь, соотносился с другими изображениями Христа на стенах и сводах. К при-



Христос Ветхий деньми. Роспись свода церкви Св. Стефана в Кастории. XII в.



Христос Еммануил. Роспись свода церкви Св. Стефана в Кастории. XII в.

меру, в программе южного придела с образом Еммануила в медальоне купола сопоставлена нередкая композиция в алтарной апсиде, представляющая Христа-средовека, восседающего в позе космократора и окруженного ореолом-мандорлой, которую поддерживают два архангела в императорских одеяниях.[7] Отметим выразительную деталь: в обоих изображениях Христа под обычными хитонами показаны белые рубашки с длинными рукавами, напоминающие стихари священнослужителей. Общий литургический акцент усиливает иконографическую связь двух образов, подтверждая их принадлежность к единой символической программе, пронизывающей всю систему храмовой декорации.

Самый известный пример интересующей нас темы дают росписи угловых куполов церкви Св. Пантелеймона в Нерези, Македония (около 1164 г.),[8] где в куполах жертвенника и дьяконника представлены соответственно образы Еммануила и Ветхого деньми, в северо-западном компартименте — Пантократор, а в юго-западном — Христос-священник,[9] который в отличие от других аналогичных изображений Христа с тонзурой показан здесь еще и в священнической фелони. Кроме того, вероятно, первоначально существовал и пятый образ Христа в центральном куполе, где сейчас находится поствизантийское «Вознесение» — сцена, в XII в. располагавшаяся на своде вимы. Примечательно, что образы Христа во

всех четырех куполах окружают полнофигурные изображения ангелов в простенках барабана между окнами, они облачены в белые стихари священнослужителей, в руках, подобно дьяконам во время богослужения, они держат кадильницы и дароносицы — прозрачное указание на литургический характер купольных композиций, прообразующих будущую сцену Небесной литургии. С купольными образами Христа был связан и фрагментарно сохранившийся Деисус в нартексе над главным входом в храм: в центре композиции,видимо, изображался Христос Ветхий деньми, справа от которого Богоматерь, а по левую руку нетрадиционная фигура архангела.[10] Вероятно, в первоначальном замысле этот образ сопоставлялся с Христом Еммануилом в конхе алтарной апсиды, который, вероятно, и в XII в. был показан в медальоне на груди Богоматери Оранты.

Наиболее последовательно идея сопоставления разных образов Христа реализована в программе росписей церкви Св. Стефана в Кастории, в которой весь свод центрального нефа по оси восток—запад занят тремя изображениями Пантократора, Ветхого деньми и Еммануила.[11] Образы сопровождают именующие надписи, фиксирующие устойчивую терминологию иконографических типов и одновременно напоминающие о ветхозаветных видениях предвечно рожденного Бога. Как известно, именно из этих текстов происходят имена и «Ветхий деньми» (Дан. 7: 9), и «Еммануил» (Ис. 7: 14). Примечательно, что Еммануил показан в архиерейском стихаре с двумя голубыми вертикальными полосами-лентами (potamoi),[12] а непосредственно под ним, на примыкающей к своду западной стене, представлены фронтально и в рост два ветхозаветных первосвященника Аарон и Захария. Автор иконографического замысла вводит в программу актуальную для эпохи тему священства Христа, которая тактично дополняет доминирующую идею Святой Троицы. Спустя примерно столетие, во второй половине XIII в., эта идея будет выражена с предельной наглядностью в программе росписей находящейся неподалеку касторийской церкви Панагии Кубелидики, в которой на своде перед входом в наос был изображен Ветхий деньми в мандорле с Христом-средовеком на коленях, в свою очередь держащим ореол с голубем Святого Духа.[13]



Новозаветная Троица. Роспись свода нартекса церкви Панагии Кубелидики в Кастории. Вторая половина XIII в.

Разные иконографические типы Христа сопоставляются не только в куполах и сводах, но даже более часто в алтарном пространстве храма, где они образуют вертикальный ряд символических образов. В росписи базиликальной церкви Св. Врачей в Кастории (конец XII в.) образы Христа сосредоточены на восточной стене непосредственно над алтарной апсидой.[14] Над конхой представлено полуфигурное изображение Христа Еммануила, значение которого акцентировано красным нимбом. Он



Ветхий деньми в композиции «Благовещение». Церковь Св. Врачей в Кастории. Роспись восточной стены. Конец XII в.

облачен в белую рубашку, напоминающую стихарь, и плащ типа фелони с вертикальными полосами, идущими от плеч, — одеяние, сдержанно указывающее на священническое достоинство Еммануила. Выше, на восточной стене в сегменте неба показан Ветхий деньми, который одновременно является частью композиции «Благовещение» и расположен строго по центру между фигурами архангела Гавриила и Богоматери.[15] Последний регистр росписи восточной стены составляет двухъярусный Деисус: над узким окном по центру Христос Пантократор, а по сторонам от окна — Богоматерь и Иоанн Креститель. Таким образом, три иконографических типа Христа, как и в церкви Св. Стефана, воплощают идею Святой Троицы. Примечательно, что в тот же зрительный ряд вписаны и другие изображения, дополняющие и развивающие основную тему. Так, между Еммануилом и Ветхим деньми на своде вимы в особом медальоне показана Етимасия, или «Престол уготованный», символически соединяющий тему Святой Троицы с литургическим образом алтарного престола и эсхатологическим мотивом Второго пришествия.[16] В тот же вертикальный ряд входят изображения тронной Богоматери с младенцем в конхе апсиды и алтарного престола со стоящими на нем потиром и дискосом в центре сцены «Служба св. отцов» — еще один образ Христа, явленного на сей раз в виде евхаристических даров. Образы Христа в алтарной апсиде церкви Св. Врачей дополняет необычное изображение в нише жертвенника, представляющее Христа Еммануила на особом подножии, благословляющим, со свитком в левой руке. По сторонам от него на восточной стене, также в рост, показаны Богоматерь и Иоанн



Ветхий деньми в центре Деисуса. Церковь Св. Врачей в Кастории. Роспись восточной стены. Конец XII в.

Креститель с молитвенными жестами. Разделенные в алтарном пространстве темы Еммануила и Деисуса повторяются в форме единой композиции, ясно указывая на символико-литургическую связь иконографических мотивов.

Типологически близкую программу представляют росписи другой касторийской церкви Св. Николая Касницес (конец XII в.), где на восточной стене выше конхи алтарной апсиды изображены друг над другом Мандилион («Спас Нерукотворный» на подвешенном за два конца белом плате) и Христос Пантократор в центре трехчастной деисусной композиции, размещенной как бы над входом в алтарное пространство. Другой Деисус был представлен в нартексе над главным входом в храм, но полуфигуру Пантократора здесь заменило аналогичное изображение Ветхого деньми, сопровожденное греческой надписью.[17] Ниже, также на восточной стене нартекса над входом, размещен Керамион («Св. Чрепие») — программа алтарной стены была как бы продублирована на стене нартекса, на которой в новой редакции повторяется сочетание темы Деисуса с нерукотворным образом Христа.

Росписи Кастории XII в. относятся к провинциальному кругу памятников, и пристрастие к многочисленным образам Христа можно было бы объяснить местной македонской традицией, если бы не совершенно сходная картина в древнерусских росписях XII в. В первую очередь, это относится к храмовой декорации Мирожского собора в Пскове (середина XII в.).[18] Исходным образом здесь является тронный Христос из Деисуса, размещенного в конхе алтарной апсиды. В медальоне предалтарной подпружной арки представлен Еммануил, который в данном случае, как и в касторийской церкви Св. Стефана, показан в ближайшем соседстве с изображениями ветхозаветных первосвященников. Над Еммануилом на внешней стороне той же восточной арки представлен Мандилион между евангелистами в парусах. Строго напротив на западной под-

пружной арке изображен Керамион. В ряд иконографических типов Христа введены его изображения из сюжетных композиций. В центре среднего регистра алтарной апсиды мы видим престол со святыми дарами и дважды изображенного Христа, причащающего апостолов в сцене Евхаристии. При этом покрытый белым покровом и уподобленный алтарю трон Христа из Деисуса в конхе ясно сопоставлен с расположенным ниже изображением престола и, в свою очередь, с находящейся на уровне пола реальной трапезой монастырского храма. Продолжая движение взгляда вверх от конхи, мы видим прямо над головой тронного Христа изображение Етимасии и далее на своде вимы полнофигурный образ Христа в ореоле из композиции «Преображение», который оказывался включенным в символический ряд образов Богочеловека. Явившийся в сиянии божественной славы Христос в иконографической программе замещает отсутствующий образ Ветхого деньми, предвечнорожденного и неотделимого от Св.Троицы. Размещение между Еммануилом и Етимасией акцентирует литургические аспекты темы Преображения, ее связь со страстной тематикой.[19] Стоящий Христос в мандорле из «Преображения» на алтарном своде недвусмысленно сопоставляется с другой мандорлой, окружающей образ восседающего на радуге Христа из композиции «Вознесение» в куполе Мирожского собора. Этот образ, также имеющий и эсхатологические, и литургические смыслы, является венцом всей христологической структуры, пронизывающей иконографическую программу крестово-купольного храма по оси восток—запад. При этом образ Христа в разных изводах повторяется девять раз.

Однако это число не предел для древнерусской традиции XII в., еще больше иконографических вариантов находим в несохранившихся росписях церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199 г.), программа которых во многом очень близка иконографическим решениям Мирожского монастыря.[20] В подкупольном пространстве повторяется версия с «Вознесением» в куполе и образами Мандилиона и Керамиона на внешних гранях восточной и западной подпружных арок. В своде вимы, вместо «Преображения», находился медальон с полуфигурой Ветхого деньми, фланкированный архангелами в императорских одеяниях, который также воплощал идею триумфального Богоявления.[21] К образу Ветхого деньми по оси запад—восток примыкают два изображения на щеках подпружной арки и конхи — медальоны с оглавным Еммануилом и процветшим крестом, который в данном иконографическом контексте понимается как еще один символический образ Христа.[22] Ряд в алтарной апсиде начинается с изображения Етимасии вверху конхи, которой поклоняются херувимы, сопровождаемые надписанием литургических возгласов «Свят, свят, свят Господь». Следующий по оси запад—восток образ — медальон с младенцем Христом на груди Богоматери Оранты в конхе алтарной апсиды. Сразу под ней — алтарь и дважды изображенный Христос в традиционной версии сцены «Причащение апостолов». И, наконец, в самом нижнем регистре в нише сопрестолия изображен восседающий Христос-священник того же иконографического типа (с тонзурой и короткой бородкой), что и в одном из куполов Нерези.[23] Этот образ — своего рода икона конкретного литургического действа, а именно сидения архиерея на сопрестолии во время службы. При этом ниша сопрестолия в византийских толкованиях определяется как «небо небес» и по своему сакральному значению может быть сравнима лишь с пространством купола.[24] Самый верхний и самый нижний образ Христа в нередицкой росписи выступают как символически равноценные, что снимает вопрос об иерархии иконографических типов. Каждый из образов Христа может быть рассмотрен как исходный в прочтении всего символического ряда. Меняется только степень литургической конкретности, заметно возрастающая в изображениях нижних регистров. Не случайно, что образ Христа-священника, фланкированный двумя медальонами с Иоанном Крестителем и св. Марфой, а также двумя аркосолиями с изображением Петра Александрийского и сцены «Илья Пророк в пустыне», является наиболее оригинальной и до сих пор не вполне объясненной частью всей иконографической программы росписей церкви Спаса на Нередице.[25]

В македонских и древнерусских росписях XII в. интересующая нас символическая структура была реализована наиболее полно и последовательно, но она присутствует практически во всех достаточно сохранившихся монументальных программах, при всем разнообразии вариантов отражая существенно важный



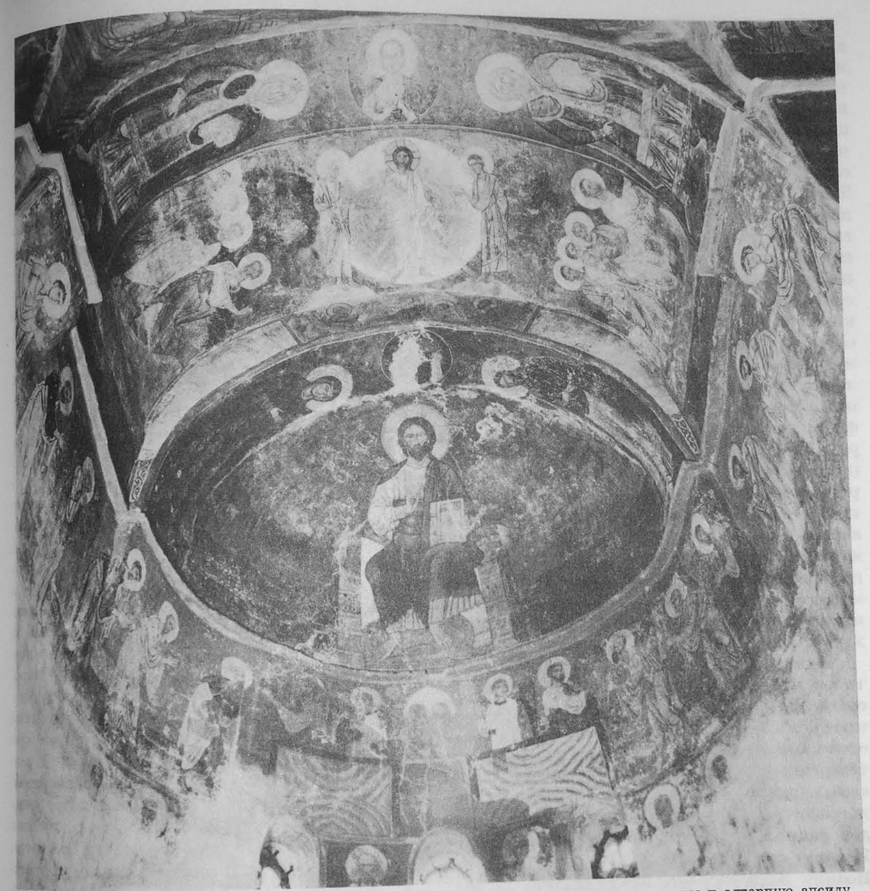
Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Вид на купол и своды предалтарной части храма. Роспись середины XII в.

общевизантийский замысел. Мы находим ее в классической храмовой декорации на Кипре — росписях церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера (1192 г.), где ряд состоит из Пантократора в куполе, находящегося под ним медальона с Етимасией, медальона с Христом Еммануилом на восточной подкупольной арке в центре композиции «Благовещение», Христа в ореоле из «Вознесения» на своде вимы, Мандилиона над алтарной апсидой.[26] Внешне иную, но типологически весьма сходную комбинацию образов представляют каппадокийские росписи Каранлик Килисе в Гереме (XI или начало XIII в.): в центральном куполе образ Пантократора дополнен небольшим медальоном с Еммануилом, в несколько ином изводе представлен Пантократор в восточном куполе этой пещерной церкви, в конхе алтарной апсиды тронный Христос из Деисуса, под ним в центре ряда святителей краснофонный медальон, возможно, также содержавший один из редких типов Христа.[27] В каппадокийскую программу входит и расположенный в южной апсиде над алтарным возвышением Мандилион, над которым представлена полуфигура Авраама,[28] размещенная в алтарном пространстве, скорее всего, в связи с евхаристической прообразовательной символикой темы «Гостеприимство Авраама» — ветхозаветной иконы Святой Троицы.[29]

В данной работе невозможно проанализировать все иконографические варианты «христологического ряда», их число практически совпадает с сохранившимися программами. Не просто даже описать все особые иконографические типы Христа. Напомним только, что среди них были и «Еммануил во славе с символами евангелистов» из алтарной апсиды новгородской церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах», 1189 г.),[30] и также алтарный образ «Христа во гробе на плащанице» из греческой церкви Живоносного источника в Самари, Мессения (конец XII в.).[31] Думается, что приведенных примеров вполне достаточно для осознания широты распространения исследуемой символической структуры и ее значения в средневизантийской храмовой декорации — этот христологический ряд создавал смысловой стержень программы, по отношению к которому должны были быть прочитаны все другие иконографические темы. Мы сознательно ограничились примерами из искусства комниновской эпохи, поскольку программы XIII—XV вв. демонстрируют лишь поступательное развитие заложенных раннее принципов.

Однако остается открытым вопрос о времени появления символической структуры в византийской храмовой декорации. Иконографические данные указывают на вторую половину XI в. Своеобразные протоверсии можно увидеть в программах Софии Киевской и Софии Охридской, возникших в середине этого столетия.[32] В мозаиках Софии Киевской помимо традиционного Пантократора в куполе появляется медальон с изображением Христа-священника (с тонзурой и короткой бородкой) на восточной подкупольной арке,[33] и другой медальон с образом Христа-средовека из композиции «Деисус» над конхой алтарной апсиды. При всей сдержанности иконографического решения нельзя не заметить сопоставления разных типов Христа, обладающих ярко индивидуальными физиогномическими чертами. Расположенные на границах важнейших пространственных зон от купола к алтарю, они каждый раз акцентируют особый аспект символического замысла. Существенно, что два образа Христа появляются в зрительном ряду между древним Пантократором в куполе и новой литургической композицией «Причащение апостолов» в среднем регистре алтарной апсиды,[34] обеспечивая иконографически непрерывную связь двух смысловых центров программы.

На фоне классически уравновешенной Софии Киевской программа охридского собора выглядит гораздо более изощренной, интеллектуально перенасыщенной и полемически заостренной. Только в алтарных росписях можно насчитать 11 разных образов Христа, и это при том, что изначально их было еще больше, так как декорация подкупольного пространства Софии Охридской до нас не дошла. Ключевым для понимания общего замысла является образ Христа в конхе алтарной апсиды, представляющий восседающего на невидимой радуге Еммануила. Он показан в ореоле, который поддерживает двумя руками Богоматерь на троне. Еммануил облачен в длинную рубашку, обвитую за шеей и на груди тонкой лентой. Как нам удалось показать в свое время, Христос представлен в особом облачениии архиерея, используемом только в обряде освящения храма.[35] В алтарной апсиде под этим образом представлен еще один тип изображе-



Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Вид на предалтарные своды и алтарную апсиду. Роспись середины XII в.

ния священнодействующего Христа, в центре «Евхаристии» он показан стоящим за алтарным престолом и демонстрирующим дискос с евхаристическим хлебом в левой руке.[36] Продолжая движение по вертикальной оси вверх, на лицевой стороне арки над конхой находим образ Христа-средовека в «Деисусе», на том же месте, что и в Софии Киевской. Однако в охридском изводе композиция Деисуса дополнена изображениями двух архангелов в белых литургических стихарях под плащами. Христологическая тема продолжается в «Вознесении» на своде вимы в образе благословляющего Христа, восседающего в центре огромной мандорлы. С большой вероятностью тема получала развитие и в несохранившихся образах на восточной подпружной арке и в куполе.

С Еммануилом в конхе были связаны еще два образа Христа Еммануила в разных позах и одеяниях из иконных композиций «Богоматерь с младенцем на троне», фланкировавших в середине XI в. алтарную преграду.[37] Вместе они создавали уникальную структуру из трех икон Христа Еммануила, которая сразу бросалась в глаза при входе в Софию Охридскую. Теофанический образ Еммануила в мандорле из алтарной конхи был связан и с двумя другими теофаническими образами Христа в апсидах жертвенника и дьяконника охридского собора. В конхе жертвенника, являющийся в сияющем ореоле, Христос коронует двумя руками праведников в сцене «Сорок севастийских мучеников» — едином образе теофании и жертвы, семантически связанном с чином проскомидии.[38] В конхе дьяконника возникает образ Иоанна Предтечи, напоминающий о теофании Крещения, под его благословляющей рукой ниже окна показан Христос-священник (с тонзурой и короткой бородкой), в центре ряда с изображением римских пап напоминающий о том, кто есть истинный глава христианской Церкви.[39] Три образа Христа в алтарной конхе и боковых апсидах также создают в пространстве храма взаимозависимое целое, которое, по всей видимости, объединяли идея высшего священства и многогранный образ евхаристической жертвы.

Несколько необычных иконографических типов Христа были введены в композиции на стенах вимы. В сцену «Лествица Иакова» на северной стене включен нетрадиционный для этой иконографии образ Ветхого деньми, удостоверенный греческой надписью (один из самых ранних примеров использования иконографического типа в византийской храмовой декорации).[40] В примыкающей к «Лествице Иакова» сцене «Явление Христа-Премудрости Иоанну Златоусту» Христос показан в виде ангелообразного юноши с крещатым нимбом, который вкладывает свиток в уста спящего создателя литургии.[41] В виде ангела с крещатым нимбом он представлен и в центре сцены «Гостеприимство Авраама» на южной стене вимы. Храмовая декорация Софии Охридской позволяет увидеть переплетение нескольких изобразительных структур, имеющих символический узел в образе Еммануила в алтарной конхе, который объединяет и вертикальный христологический ряд, и монументальные иконы по сторонам алтарной преграды, и композиции в апсидах, и образы в сценах на стенах вимы.

Редкое многообразие типов Христа, вызывающее ощущение оригинального иконографического эксперимента, составляет очень важную, ранее незамеченную, особенность всей программы Софии Охридской. Знаменательно, что новые образы Христа появляются в храмовой декорации одновременно с введением в алтарные программы таких тем, как «Причащение апостолов» и «Служба св.отцов» («Литургия Василия Великого» в Охриде), которые, согласно предложенной нами гипотезе, находят объяснение в контексте богословских идей, вызванных к жизни Великой схизмой 1054 г.[42]

В этой связи можно напомнить, что наиболее вероятным автором иконографической программы Софии Охридской был архиепископ Лев — один из инициаторов и главных участников Великой схизмы, сформулировавший в своих трактатах важнейшие богословские аргументы византийской церкви.[43]

Во второй половине XI в. тема сопоставления разных образов Христа утверждается в иконографических программах византийских рукописей, отразивших, по всей видимости, общий замысел происходившей в это время «реформы» византийской иконографии. Самый известный и хорошо описанный в научной литературе пример дает Евангелие второй половины XI в. (Paris, Bibl. Nat., gr. 74). Медальоны с тронными изображениями Ветхого деньми, Еммануила и Пантократора возникают в заставках к трем синоптическим евангелиям, а в заставке к Евангелию от Иоанна они представлены в единой трехчастной композиции (fol. 1r, 64r, 104r, 167r). Интерпретируя иконографию миниатюр, исследователи указывали как на фундаментальные богословские идеи («вечность второго лица Св. Троицы», «единосущность Отца и Сына»),[44] так и на центральную тему Христофании, имеющую литургическое происхождение, что ясно подтверждается сопровождающими образы Христа литургическими надписями.[45] В качестве возможных источников указывались и другие тексты, к примеру, предисловия к евангелиям, в которых трактуется тема многообразных проявлений Христа.[46] Не вдаваясь в подробное рассмотрение данной рукописи, хотелось бы отметить такую ее важную особенность, как сходство иконографического решения с монументаль-



Собор Св. Софии в Киеве. Вид на алтарную апсиду. Мозаичная декорация середины XI в.



Христос-священник. Мозаика над восточной подпружной аркой собора Св. Софии в Киеве. Середина XI в.

ными программами. Ряд образов Христа в медальонах, пронизывающий рукопись на правах основной символической структуры, находит ближайшие аналогии в храмовой декорации XI—XII вв. Похожа и логика сопоставления изображений. Так, в заставку Евангелия от Луки с образом Пантократора включается медальон с изображением первосвященника Захарии, акцентирующий тему священства Христа — иконографическое решение, отмеченное в описанных выше храмовых декорациях. Для нас существенно, что Парижское Евангелие было создано в скриптории константинопольского Студийского монастыря, который являлся одним из центров богословской мысли и антилатинской полемики (монахом монастыря был автор основополагающих трактатов Никита Стифат[47]) и в котором во второй половине 50-х годов XI в. стали создаваться рукописи с новыми иконографическими программами.[48]

Важность и новизна темы сопоставления образов Христа в византийских рукописях второй половины XI в. может быть подтверждена и многими другими примерами. Один из самых экзотических дает миниатюра рукописи Гомилий Григория Богослова из библиотеки Греческого патриархата в Иерусалиме (Taphou 14, fol. 106/107v), датируемой 60-ми годами XI в.[49] В цикле, иллюстрирующем проповедь на Рождество Христово, вместо традиционного «Поклонения волхвов» изображена уникальная сцена — каждый из пришедших к Богоматери трех волхвов (юноша, средовек и старец) держит на руках Христа, являющегося в образах Ветхого деньми, Пантократора и Еммануила. Для нас эта миниатюра, символика которой имеет глубокие древневосточные корни, особенно интересна как доказательство актуальности и полемической остроты темы, с середины XI в. получающей широкое распространение и провоцирующей иконографические эксперименты. В ту же эпоху в рукописях различного содержания, но всегда на символически важном месте, появляются изображения Ветхого деньми с Христом Еммануилом на коленях. В афонских Евангельских чтениях (Dionisiou, 587, fol. 3v) на это изображение, вписанное в инициал, указывает евангелист Иоанн, с текстом которого прямо соотносится иконография (Ин. 1: 18).[50] Второй половиной XI века датируется и «Лествица» из библиотеки Ватикана (Vatic. gr. 394, fol. 7).[51] Изображение введено в заставку первой главы трактата Иоанна Лествичника, который сам изображен в миниатюре указывающим на истинный образ Бога: Ветхий деньми также показан восседающим в мандорле, однако в руках Еммануила появляется крохотное изображение голубя, превращающее композицию в символический образ Св. Троицы. Так же как и в храмовой декорации, образами Ветхого деньми и Еммануила иконографический репертуар не ограничивался, во фронтисписах и заставках появляются и более редкие изводы, такие как «Ангел Великого совета» или «Еммануил во славе», которые подчас сочетаются в программе одной рукописи.[52] В целом византийские рукописи заметно восполняют картину иконографического развития второй половины XI в., с трудом восстанавливаемую по плохо сохранившимся росписям.

Рассмотрев ряд примеров, попытаемся выделить основные принципы и главный симво-



Христос-архиерей, освящающий храм, в композиции «Богоматерь с младенцем на престоле».
Роспись конхи алтарной апсиды собора Св. Софии в Охриде. Середина XI в.

лический замысел, который, очевидно, существовал за разработанной «христологической» структурой в иконографических программах XI—XII вв. Можно утверждать, что эта структура не связана с каким-либо конкретным памятником, выступающим в роли авторитетного образца. Выбор и комбинация типов меняется практически в каждой программе, хотя при этом заметны некоторые устойчивые предпочтения в размещении отдельных образов в пространстве храма (например, Мандилион и Керамион на подкупольных арках).[53] Наряду с особыми иконографическими типами в символический ряд также включаются изображения Христа из композиций, таких как «Деисус» и «Евхаристия», или сюжетных сцен, предполагающих выделенную фигуру Христа в мандорле («Вознесение», «Преображение», «Успение» на западной стене). В зависимости от контекста в едином, но многоликом, образе Христа акцентируются те или иные символические аспекты. Так, например, нерукотворные образы представляют единство Воплощения и искупительной жертвы (в этой связи Керамион часто изображается на кроваво-красном фоне), но, кроме того, они напоминают о чуде преложения Святых Даров в Евхаристии, подобном чуду создания первой нерукотворной иконы, которое, в свою очередь, указывает на высший догматический и литургический смысл иконопочитания в православном храме.

Состав изображений Христа весьма разнообразен, но некоторым типам отдается явное предпочтение. К числу самых распространенных относятся образы Ветхого деньми и Еммануила, часто располагающиеся близко друг от друга в купольной зоне или алтарном пространстве.[54] Сопоставленные иконографические типы воплощали мысль о вечности Богочеловека — богословскую идею, яснее всего выраженную Дионисием Ареопагитом в трактате «О божественных именах»: «*Потому и в священных богоявлениях при мистических озарениях Бог изображается и как седой, и как юный: старец означает, что Он — древний и сущий „от начала", юноша же — что Он не стареет; и оба показывают, что Он проходит сквозь все от начала до конца*».[55] Примечательно, что византийский богослов XII в. Михаил Акоминат вносит в истолкование темы ясные литургические смыслы: «*Белые волосы обозначают вечность. Это говорится о том, кто существует изначально, о Ветхом деньми. Тем не менее он был принесен в жертву за нас недавно, приняв лик ребенка при воплощении*».[56] Слова Дионисия Ареопагита легко соотносятся с ранневизантийскими теофаническими изображениями Христа в виде седовласого старца (синайская икона VII в.[57]), тогда как Михаил Акоминат, кажется, видит перед собой иконографические типы Ветхого деньми и Еммануила.[58] Юный Христос вызывает у него мысль не о вечном совершенстве и красоте, но о Воплощении и Жертве, неразрывно связанных с представлением о беззащитном ребенке. Ветхий деньми и Эммануил неотделимы друг от друга, как неразделим Христос в таинстве Евхаристии, одновременно являющийся жертвой и принимающий эту жертву на небесах со Св. Троицей. Старец и ребенок, показанные как целое, образуют в «христологической структуре» основной смысловой узел и два взаимозависимых полюса, притягивающих и другие важные смыслы — в первую очередь, идеи священства и Св. Троицы.

Тема принесения жертвы может быть выражена непосредственно через введение в программу образа Христа-священника, как в росписях Софии Киевской, Св. Пантелеймона в Нерези или Спаса на Нередице. Иногда она передается через особые литургические детали в одеяниях Христа Еммануила (София Охридская, Велюса, Св. Стефан в Кастории), ведь с точки зрения византийских богословов Воплощение есть обязательное условие священства.[59] В некоторых случаях рядом с образами Христа появляются изображения служащих ангелов в стихарях (Нерези) или ветхозаветных первосвященников (София Киевская, Мирож, Св. Стефан Кастории), которые актуализируют литургическое содержание образа Великого архиерея. В данном контексте принципиально важно, что христологический ряд, как правило, проходит через сцену «Причащение апостолов» в алтарной апсиде, в которой изображается само таинство принесения жертвы и священнодействие Христа около алтарного престола. Вспомним, что под этим изображенным престолом находится реальная трапеза земной церкви, включенная в зрительный ряд из образов Христа.

Иллюзорное священнодействие в иконографии оборачивается реальностью Святых Даров. Принимая их в причастии, верующий мистически соединяется с многоликим Христом, ко-



Христос в центре композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды собора Св. Софии в Охриде. Середина XI в.

торый, по словам литургической молитвы, «*приносяй и приносимый, приемляй и раздаваемый*». Знаменательно, что в XI—XII вв. содержание именно этой молитвы стало предметом сосредоточенных размышлений, богословских споров и даже главным сюжетом Константинопольских церковных соборов 1156 и 1157 гг., оказавших огромное влияние на духовную жизнь византийской империи. Идея молитвы, поставленная под сомнение некоторыми интеллектуалами, была не только защищена богословами XII в., но и провозглашена основополагающим принципом православного литургического сознания, что нашло отражение в соборных постановлениях, подтвержденных многочисленными цитатами из творений св. отцов.[60] Заметим, что содержание этой важнейшей литургической темы не могло быть представлено в сюжетной сцене или одном изображении. Единственным иконографическим решением была полифония иконных образов Христа, раскрывавшая мистическую роль Христа в Евхаристии, когда он приносит жертву, сам является жертвой и принимает жертву на небесах как Второе лицо Св. Троицы.

Тема Св. Троицы неотделима от священства Христа, которое есть часть домостроительства спасения, осуществляемого триединым Богом. В программах она воплощается путем выделения трех образов Христа, как ярче всего видно на своде церкви Св. Стефана в Кастории. Огромную роль играет включение в христологический ряд образа Етимасии как древнего символа Св. Троицы, который может располагаться в купольной зоне, на своде вимы, в конхе или нижнем регистре алтарной апсиды. Одновременно Етимасия есть изображение алтарного престола, часто с крестом и орудиями Страстей в качестве прозрачного указания на жертву. В символическом образе Етимасии догматическая и литургическая составляющие христологического ряда сливаются воедино.

Это своего рода ключ к пониманию основного символического замысла всей изобразительной структуры. Несколько упрощая, он может быть сведен к идее нерасторжимого единства Св. Троицы и евхаристической жертвы. Именно эта идея покрывает всю совокупность смыслов, выраженную разными образами Христа. Идея не является чем-то принципиально новым, она абсолютно соответствует и духу, и букве святоотеческой традиции. Однако ее особая акцентация в византийских иконографических программах, начиная с середины XI в., требует объяснения, которое логично искать в богословских идеях эпохи.

Исследователями давно отмечено, что основной темой византийского богословия второй половины XI—XII вв. была антилатинская полемика, вдохновленная Великой схизмой 1054 г.[61] На эту тему написаны десятки трактатов, получивших распространение по всему византийскому миру. Об идеологическом значении темы и ее влиянии на жизнь церкви красноречиво говорит тот факт, что каждый из трех митрополитов, последовательно возглавлявших русскую церковь после 1054 г., посчитал необходимым создать особый антилатинский трактат,[62] в каждом случае представляющий собой новую компиляцию общевизантийских аргументов, разработанных богословами середины столетия. Центральным сюжетом полемики, ни раньше, ни позже не приобретавшим такого исключительного значения, был вопрос об опресноках — необходимости причащения квасным, а не пресным хлебом. Этот сугубо обрядовый вопрос был переведен византийскими богословами в совершенно принципиальную дискуссию о природе евхаристической жертвы, об истинном и ложном понимании священства Христа, его роли в литургии и домостроительстве спасения.[63] Можно сказать, что вопрос об опресноках стал импульсом к новому осмыслению основ византийской христологии, которая с середины XI в., на фоне резкого разрыва с латинским Западом, приобрела не просто богословское, но религиозно-политическое значение. Вновь акцентированное учение о Христе стало программным выражением происшедшей конфессиональной самоидентификации византийской церкви, впервые ясно сформулировавшей тезис о своем «православии», об обладании истинно христианским вероучением, неприятие которого равносильно ереси.

Для нас особенно важна внутренняя логика византийского богословия о Христе и его важнейшие смысловые акценты. Анализ трактатов позволяет выделить две главные и взаимозависимые темы. Одна из них, наиболее полно разработанная Львом Охридским, сосредоточена вокруг идеи истинного новозаветного священства Христа, отвергающего священство иудейское, которому привержены латиняне. Значение этой специально подчернутой богословской идеи для появления новых литургических тем в византийской храмовой декорации было показано нами ранее.[64] Однако наряду и в связи с темой особого священства Христа византийские богословы разрабатывали и другую не менее важную концепцию, суть которой состояла в новой акцентировке и всестороннем обосновании святоотеческого тезиса о неразрывном единстве евхаристической жертвы (Тела Христова) и Св. Троицы.

Актуальность темы определялась выявившимся в полемике 1054 г. принципиальным разногласием с латинскими богословами в вопросе о пребывании Святого Духа в мертвом теле Христа. Согласно православной концепции, подробно аргументированной в трактатах Никиты Стифата,[65] Св. Дух не покидал тело Христа после распятия, обеспечивая непрерывное единство Жертвы и Св.Троицы, осуществляющей домостроительство спасения. Зримым воплощением этого единства является православный квасной хлеб — «*живая и обоженная плоть Христова*».[66] Латинские теологи категорически не приняли этот тезис. Их позицию выразил кардинал Гумберт, папский легат и главный оппонент Никиты Стифата, писавший: «*Хула, по которой вы утверждаете, что во время страдания и Распятия Господня, когда из ребра Его истекли кровь и вода, Святой и Животворящий Дух остался в Его обоженной плоти. Если бы это было верно, то Он бы не умер, а если бы не умер, то и не воскрес*».[67] Таким образом, обрядовый спор об опресноках приобрел характер богословского конфликта по догматически важному вопросу о природе евхаристической жертвы. Была обретена линия противостояния, пропасть духовного раскола, самостоятельный богословский тезис, давший мощный импульс к развитию собственно православной идеологии. Примечательно, что, стремясь к созданию целостной теории, Никита Стифат объединил этот тезис с традиционной темой Filioque, кри-

тикой латинского добавления к Символу веры, которое также рассматривалось как разрушение единства Св. Троицы.[68]

По наблюдению исследователей, тема единства евхаристической жертвы и Св. Троицы, осмысленная в антилатинском контексте, стала абсолютно доминирующей в византийской христологии XI—XII вв.[69] Она может быть прослежена по многим трактатам от Никиты Стифата до Николая Мефонского, который в связи с посвященными Евхаристии соборами 1156 и 1157 гг. строит свое опровержение «латинствующей» ереси Сотириха Пантевгена на новом обосновании тезиса о единстве евхаристической жертвы и Св. Троицы. По всей видимости, пришло время осознать принадлежность духовных исканий второй половины XII в. к более крупному процессу, начавшемуся на 100 лет раньше. Антилатинская полемика как таковая, критика опресноков или Filioque, не составляли главное содержание этого процесса, хотя полемика была более широко известна, чем это принято думать, а в некоторых случаях можно заметить прямое отражение актуальных идей в отдельных иконографических мотивах.[70] Вероятно, важнейшее значение полемики вокруг Схизмы 1054 г. состоит в том, что она явилась стимулом и публицистическим фоном для нового определения вероучения византийской церкви, утверждения собственной системы духовных ценностей, создания узнаваемого образа православия, и внешне отличающегося от латинского Запада. Реформа храмовой декорации, всегда служившей для воплощения основных идеологем эпохи, наиболее полно представила происходящие изменения. Путем введения неизвестных на Западе иконографических тем и символических структур был сформирован новый образ истинно православного вероучения, в котором идеи Св. Троицы, евхаристической жертвы и священнодействующего Христа были проакцентированы с особой силой.

При этом мы фиксируем лишь видимые иконографические и богословские проявления более глубокого процесса, окончательно разделившего византийскую и латинскую традиции. Не вдаваясь в более подробное рассмотрение столь глобального сюжета, в связи с темой статьи заметим, что данный процесс имел свой камертон. Умами богословов владел образ Христа, являющего себя от вечного небесного бытия со Св. Троицей до осязаемой конкретности евхаристической жертвы на алтаре. Единственной возможностью донести этот образ до всех, сделать его зримым и действенным доказательством истинности православия было создание особой иконографической структуры. На наш взгляд, именно такой структурой стал символический ряд из разных образов Христа, который появился в византийской храмовой декорации середины XI в., отразившей новые идеи византийской христологии после Великой схизмы 1054 года.

---

[1] Аналитический обзор проблемы на основе существующей научной литературы по теме см.: *Spieser J.-M.* Liturgie et programmes iconographiques // Travaux et mémoires. 1991. T. 11. P. 575—590.

[2] *Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // DOP. 1954. Vol. 8. P. 161—199.

[3] Современные представления во многом определили работы Г. Бабич и К. Уолтера, среди них особенно важны: *Babić G.* Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII siècle // Frühmittelalterliche Studien. 1968. Bd 2. S. 368—396; *Walter Chr.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982 (далее — *Walter*, 1982).

[4] *Лидов А. М.* Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 17—35 (далее — *Лидов*, 1994); *Lidov A.* Byzantine Church Decoration and the Great Schism // Byz. 1998. T. 68/2. P. 381—405.

[5] Об основных иконографических типах Христа см.: *Wessel K.* Christusbild // RBK. 1963. Bd.I. Sp. 966—1047; *Lucchesi Pali.* Christus-Sondertypen // LCI. Bd I. S. 390—400. Использование разных иконографических типов Христа встречается уже в программах VI в., к примеру, в мозаиках Сан Витале в Равенне, где главный образ юного Христа в конхе соседствует с образом Христа-средовека в медальоне свода предалтарной арки (*Warland R.* Das Brustbild Christi. Rom; Freiburg; Wien, 1986, S. 245, Abb. 62, 117). Другой еще более известный пример дает Евангелие Раббулы 586 г., где и в полностраничных, и в маргинальных миниатюрах присутствуют два разных образа Христа. О ранней традиции таких изображений см.: *Thierry N.* Sur un double visage byzantin du Christ du VI^e siècle au VIII^e // Studi in memoria di Giuseppe Bovini. Roma, 1989. Vol. 2. P. 639—657. Ранневизантийские представления о полиморфизме Христа проанализированы в ст.: *Дагрон Ж.* Священные образы и проблема портретного сходства // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 26—28.

[6] *Мильковик-Пепек П.* Вељуса. Скопје, 1981. С. 192—195. Если изображения Пантократора и Эммануила в куполах наоса и придела сохранились хорошо, то в куполе нартекса остались только буквы IC и фрагмент нимба. Однако присутствие здесь образа Ветхого

деньми кажется весьма вероятным (Там же. С. 193, сх. V, сл. 53-53а).

[7] Там же. С. 205—209. Сл. 65. Необычное иконографическое решение может быть связано с текстом видения св. Нифонта, образ которого представлен слева от алтарной апсиды, возможно, как указание на первоначальное посвящение южного придела.

[8] *Sinkević I.* The Iconographic Program of the Church of St. Panteleimon at Nerezi, Macedonia: M. A. Thesis, 1988. P. 130—150 (далее — *Sinkević*, 1988).

[9] О значении иконографического типа в программе росписей см.: *Лидов А. М.* «Христос-священник» в иконографических программах XI—XII веков // ВВ. 1994. Т. 55. С. 191—192 (далее — *Лидов*, 1994а).

[10] *Sinkević*, 1988. P. 114, 126. Фрагменты композиции были раскрыты во время реставрации 1972 г. (ЗЛУ. 1974. Т. 10. С. 314). Волосы Христа, написанные серой краской, указывают на тип Ветхого деньми.

[11] См.: *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Byzantine Art in Greece. Athens, 1985. Fig. 19—20. P. 19 (далее — *Pelekanidis, Chatzidakis*, 1985).

[12] Трудно сказать, когда точно эти нашитые или вышитые ленты, достаточно широко распространенные в позднеантичной и раннехристианской традиции, становятся отличительной особенностью архиерейского стихаря. Скорее всего, это произошло уже в средневизантийскую эпоху. В XII в. Феодор Вальсамон связывает potamoi только с одеяниями избранных епископов (*Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1904. Т. 1, ч. 1. С. 255). Для Симеона Солунского в начале XV в. ленты-«источники» являются неотъемлемым знаком архиерейского достоинства, символизирующим «благодать учительства» (PG. T. 155. Col. 712; Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1956. Т. 3. С. 19). Об использовании мотива в византийской иконографии см.: *Lidov A.* Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Axtala // Зограф. Београд, 1989. Т. 20. С. 42—43; *Lidov A.* The Mural Paintings of Akhtala. M., 1991. P. 49—50.

[13] *Pelekanides, Chatzidakis*, 1985. Fig. 7. P. 85.

[14] Ibid. P. 23—25; *Malmquist T.* Byzantine Twelfth Century Frescoes in Kastoria. Uppsala, 1979; *Gerstel S.* Monumental Painting and Eucharistic Sacrifice in the Byzantine Sanctuary: the Example of Macedonia: Ph. D. diss. New York University, 1993. P. 27—29 (далее — *Gerstel*, 1993).

[15] Изображение Ветхого деньми в «Благовещении» является достаточно редким мотивом, появляющимся в византийской иконографии XI—XII вв. Более ранний пример дают кипрские росписи Асину (1105/1106 г., прописаны в начале XIV в.), в которых «Благовещение с Ветхим деньми» также расположено над предалтарной аркой (*Stylianou A., J.* The Painted Churches of Cyprus. London, 1985. Pl. 65) (далее — *Stylianou*, 1985). К началу XII в. относится и знаменитая икона «Устюжское Благовещение» из ГТГ, в которой изображение старца в сегменте неба сопровождено выразительной славянской надписью «Иисус Христос Тресвятый Ветхий деньми» (Государственная Третьяковская Галерея: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. С. 47—50; *Smirnova E.* L'Annonciation, icône de Novgorod du XII^{e} siécle // Зограф. Београд, 1996. Т. 25. С. 31—38). Заметим попутно, что наиболее оригинальные особенности этой уникальной иконы — изображения Ветхого деньми и жертвенного младенца Христа на груди Богоматери — сознательно сопоставлены. На наш взгляд, автор иконографического замысла стремился отразить наиболее актуальные для эпохи символические идеи, последовательно реализованные в одновременной храмовой декорации.

[16] Об основных символических смыслах Етимасии, см.: von Bogyay Th. Hetimasia // RBK. 1971. Bd. 2. Sp. 1189—1202.

[17] *Pelekanidis, Chatzidakis*, 1985. P. 52. Fig. 17; *Gerstel*, 1993. P. 30—31.

[18] *Сарабьянов В. Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // ВИ. 1994. № 4. С. 274—283 (далее — *Сарабьянов*, 1994).

[19] Там же. С. 276—277.

[20] *Мясоедов В. К.* Фрески Спаса-Нередицы. Пг., 1925; *Сарабьянов*, 1994. С. 283—287.

[21] Размещение Ветхого деньми на своде вимы, по-видимому, было достаточно традиционным в Комниновскую эпоху. Близкий по времени пример находим в росписях начала XIII в. из церкви Св. Софии в Монемвасии (Греция). См.: *Skawran K.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982. P. 176. Примечательно, что наиболее распространенной альтернативой такого иконографического решения является изображение на своде Христа, восседающего на радуге и окруженного ореолом-мандорлой, из композиции «Вознесение» (ранний пример в Софии Охридской). Идея теофании и божественной славы определяла здесь символический замысел.

[22] *Сарабьянов*, 1994. С. 286.

[23] *Айналов Д. В.* Новый иконографический образ Христа // SK. 1928. Т. 2. С. 19—23; *Лидов*, 1994а. С. 187—192.

[24] «Так священнейшее сопрестолие образует вознесение Иисуса и седение Его с плотию одесную Отца превыше всякого начальства, и власти, и силы», — говорится в литургическом толковании Симеона Солунского. См.: Писания св. отцов... Т. 2. С. 184, а также с. 190.

[25] Истолкование программы см.: *Пивоварова Н. В.* Ктиторская тема в иконографической программе церкви Спаса на Нередице // ВИД. 1991. № 23. С. 148—152; *Лидов*, 1994а. С. 192.

[26] *Stylianou*, 1985. P. 157—185.

[27] *Jolivet-Levy C.* Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'apside et de ses abords. Paris, 1991. P. 132—135 (с основной библиографией) (далее — *Jolivet-Levy*, 1991). Поясное изображение в медальоне почти совершенно разрушено, видна лишь часть нимба. Предполагают, что здесь мог быть образ Богоматери или святого патрона церкви. Однако образ Христа в столь важном месте кажется нам более вероятным, близкую по времени аналогию находим в росписях касторийской церкви Панагии Мавриотиссы, где краснофонный медальон с Христом Еммануилом также представлен в центре алтарной апсиды.

[28] Ibid. P. 134—135; *Thierry N.* Deux notes à propos du Mandylion // Зограф. Београд, 1980. Т. 11. С. 16.

[29] В росписи Чарикли Килисе, расположенной неподалеку и входящей в ту же группу из трех церквей на четырех колонках, сцена «Гостеприимство Авраама» размещена над апсидой жертвенника. Еще раньше она появляется в северной апсиде (жертвенника?) в Новой церкви Токали. См.: *Jolivet-Levy*, 1991. P. 99—100. Pl. 67, fig. 1. Таким образом полуфигура Авраама в

южной апсиде, являющаяся своеобразной аллюзией одновременно на древнюю теофанию, на ветхозаветный прообраз евхаристической жертвы и на Св. Троицу, принадлежит к хорошо известной в Каппадокии иконографической традиции. В данном контексте литургический смысл Мандилиона — «нерукотворного образа» над алтарным престолом — становится более понятен.

[30] *Царевская Т. Ю.* Некоторые особенности иконографической программы росписей церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»), близ Новгорода // ДРИ: Исследования и атрибуции. СПб., 1996. С. 83—84; *Сарабьянов*, 1994. С. 287—290.

[31] *Grigoriadou-Cabagnols H.* Le décor peint de l'église de Samari en Messenie // Cah. Arch. 1970. Vol. 20. Fig. 4—5. P. 182—185. Исследование иконографического типа см.: *Belting H.* The Image and Its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion. New York, 1990. P. 122—129. О символической связи этого образа с Мандилионом см.: *Герстель Ш.* Чудотворный Мандилион: Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Ил. 3. С. 80.

[32] Росписи Софии Охридской датируются временем правления архиепископа Льва (1037—1056 гг.) и, вероятно, появились в последние годы этого правления. Датировка мозаик и фресок Софии Киевской колеблется в пределах нескольких десятилетий XI в. Наиболее правдоподобной представляется дата освящения каменного собора 11 мая 1046 г., независимо предложенная В. Н. Лазаревым и А. Поппе и недавно поддержанная в работе: *Акентьев К. К.* Мозаики киевской св. Софии и «Слово» митрополита Иллариона в византийском литургическом контексте // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995. С. 80. Однако современные архитектурно-археологические исследования позволяют утверждать, что мозаики были сделаны некоторое время спустя, с большой вероятностью уже после освящения собора, и после того, как был заложен второй регистр окон в алтарной апсиде (*Тоцкая И. Ф.* Исследование строительного производства Киевской Софии // Проблемы изучения древнерусского зодчества. СПб., 1996. С. 26—29). На наш взгляд, заказчиком мозаик и новой иконографической программы мог быть митрополит Ефрем (1055—1065 гг.), при котором состоялось новое освящение храма (4 ноября) и который был автором недавно обнаруженного антилатинского трактата об опресноках, возникшего под прямым влиянием Схизмы 1054 г.

[33] *Лидов*, 1994а. С. 188—189.

[34] *Walter*, 1982. P. 184—196; *Лидов*, 1994. С. 18—19.

[35] *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея» в иконографмческой программе Софии Охридской // Зограф. Београд, 1986. Т. 17. С. 5—20. См. также: Византия и Русь. М., 1989. С. 65—90.

[36] Там же. С. 8—9. Иконография рассмотрена: *Grabar A.* Les peintures murales dans le choeur de St. Sophie d'Ochrid // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 258—260; *Babić G.* Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209) // Actes du XV^e^ Congrès international d'études byzantines. Athens, 1981. T. 2. P. 32—33; *Kepetzis V.* Tradition iconographique et création dans une scene de Communion // JÖB. 1981. Bd 32/5. P. 443—451. Выделение особого иконографического типа «Молитва проскомидии» (*Grabar*, 1954. P. 174) не кажется оправданным, перед нами один из двух основных изводов темы «Причащение апостолов» или, лучше, «Евхаристии», сочетающей изображения разновременных литургических эпизодов. Изображение в левой руке Христа иногда трактуется как огромная просфора (*Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1975. С. 10), что, на наш взгляд, маловероятно. См.: *Лидов*, 1986. С. 9.

[37] *Miljković-Pepek P.* La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de St. Sophie à Ochrid // Akten des XI. international Byzantinistenkongress 1958. München, 1960. S. 388—391; *Лидов*, 1986. С. 9—11, рис. 5—6.

[38] *Толстая Т. В.* «Сорок севастийских мучеников» в иконографической программе жертвенника Софии Охридской // BS. 1995. T. 56/3. С. 743—752. Fig. 1.

[39] *Лидов*, 1994а. С. 190—191.

[40] *Лидов*, 1986. С. 11—12.

[41] *Грозданов Ц.* Јављења Премудрости св. Јовану Златоустом у св.Софии Охридској // ЗРВИ. 1980. Т. 19. С. 147—154; *Лидов*, 1986. С. 13.

[42] *Лидов*, 1994. С. 17—27.

[43] *Снегаров И.* История на Охридска архиепископия. София, 1924. Т. 1. С. 195—197, 266—267; *Smith M. H.* «And Taking Bread...»: Cerularius and the Azyme Controversy of 1054. Paris, 1978. P. 107.

[44] *Grabar A.* La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge // Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Paris, 1968. T. 1. P. 54—56; *Der Nersessian S.* Recherches sur les miniatures du Parisinus gr. 74 // JÖB. 1972. Bd 21. P. 109—117.

[45] *Tsuji S.* The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74 // DOP. 1975. T. 29. P. 174—187.

[46] *Galavaris G.* The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. P. 93—100.

[47] *Michel A.* Die Vier Schriften des Niketas Stethatos über die Azymen // BZ. 1935. Bd 35. S. 308—336; *Nicétas Stéthatos.* Opuscules et lettres / Ed. J. Darrouzes. Paris, 1961.

[48] Приношу искреннюю признательность Dr. Irmgard Hutter, ознакомившую меня с выводами ее еще находившейся в печати работы, в которой обосновывается датировка Парижского Евангелия концом 50-х годов XI в. и мысль о появлении иконографических программ в рукописях Студийского скриптория. См.: *Hutter I.* Theodoros Bibliografos und die Buchmalerei in Studiu // ΟΠΩΡΑ: Studi in onore di mgr. Paul Canart per il LXX compleanno (Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. 1997. T. 51). P. 177—203, 198—200. В данной связи особое значение приобретает факт существования рукописей, иконографические программы которых отразили политико-религиозную ситуацию после Схизмы 1054 г. См.: *Kalavrezou I., Trahoulia N., Sabar S.* Critique of the Emperor in the Vatican Psalter gr. 752 // DOP. 1993. T. 47. P. 197—219.

[49] *Avner T.* The Impact of the Liturgy on Style and Content: The Triple-Christ Scene in Taphou 14 // JÖB. 1982. Bd 32/5. S. 459—467.

[50] The Treasures of the Mount Athos. Athens, 1973. Vol. 1. Pl. 191. P. 435.

[51] *Martin J.* The Illustrations of the Heavenly Ladder by John Climacus. Princeton, 1954. P. 49, fig. 70.

[52] Яркий пример сочетания двух редких иконографических типов дают миниатюры синайской рукописи Гомилий Григория Назианзина (Sinai, gr. 339, fol. 9v), где «Еммануил во славе» изображен в заставке Второй проповеди на Пасху, а «Христос Ангел Великого Со-

вета» представлен на том же листе слева от инициала, также в виде теофанического видения, созерцаемого совместно пророком Аввакумом и св.Григорием Назианзином: *Der Nersessian S.* Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange // Cah. Arch. 1962. Vol. 13. P. 209—216, fig. 25. Об изображениях «Еммануил во славе» см.: *Weyl Carr A.* Gospel Frontispieces from the Comnenian Period // Gesta. 1982. T. 31/1. P. 3—20; *Nelson R. S.* The Iconography of Prefase and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980. P. 55—73.

[53] По всей видимости, такое расположение было связано с местонахождением реальных реликвий Мандилиона и Керамиона, которые, по свидетельству источников, были подвешены к подкупольным аркам церкви Богоматери Фарос Большого императорского дворца в Константинополе: «Там были два богатых сосуда из золота, которые висели посреди церкви на двух толстых серебряных цепях; в одном из этих сосудов была черепица, а в другом — кусок полотна» (*Робер де Клари.* Завоевание Константинополя. М., 1986. С. 59—60).

[54] До последнего времени наиболее серьезный анализ иконографических типов Ветхого деньми и Еммануила был предложен в старой работе Г. Милле, которой пользовались практически все, писавшие на эту тему: *Millet G.* La Dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances. Paris, 1945. P. 42—44, 61—81 (далее — *Millet*, 1945). Недавно появились две новые работы: *Glichitch A.* Iconographie du Christ-Emmanuel, origine et développement jusqu'au XIV^{e} siècle (thèse de doctorat) Paris, 1990; *Bingham S.* The Image of God the Father in Orthodox Theology and Iconography and other Studies. Torrance, 1995.

[55] *Дионисий Ареопагит.* О божественных именах. О мистическом богословии / Изд. Г. М. Прохорова. СПб., 1994. С. 294—295.

[56] *Millet*, 1945. P. 43.

[57] *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons. Princeton, 1976. B 16. P. 41—42, pl. XVIII, LXII—LXIII.

[58] Примечательно, что только с середины XI в. (самые ранние примеры в Софии Охридской и Парижском Евангелии gr. 74), за иконографическими типами закрепляются именующие надписи «Ветхий деньми» и «Еммануил». Ранее надпись «Еммануил» могла сопровождать изображение Христа старца в типе Ветхого деньми, как на упомянутой синайской иконе VII в., или образ Пантократора на византийских монетах X в.

[59] *Houssiau A., Mondet J.-P.* Le sacerdoce du Christ et de ses serviteurs selon les pères de l'église. Louvain-la-Neuve, 1990. P. 133—136.

[60] Материалы собора см.: PG. T. 140. Col. 137—282. См. также: *Успенский Ф.* Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1891; *Черемухин П.* Константинопольский собор 1157 года и Николай, епископ Мефонский // Богословские труды. 1960. Т. 1. С. 87—109 (далее — *Черемухин*, 1960).

[61] *Чельцов М.* Полемика между греками и латинянами по вопросу об опресноках в XI-XII веках. СПб., 1879; *Michel A.* Humbert und Kerullarius. Quellen und Studien zum Schisma des XI. Jahrhunderts. Padeborn, 1924-1931. Teil 1—2 (далее — *Michel*, 1924—1931).

[62] *Подскальски Г.* Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988—1237 гг.). СПб., 1996. С. 280—290, 451—452. О греческом трактате митрополита Ефрема (1055—1065 гг.), недавно обнаруженного в Ватиканской библиотеке, см.: *Чичуров И. С.* Схизма 1054 г. и антилатинская полемика в Киеве (середина XI—начало XII в. // Russia mediaevalis. München, 1998. Bd 9/1. S. 43—53.

[63] *Erickson J. H.* Leavened and Unleavened: Some Theological Implications of the Schism of 1054 // St. Vladimir's Theological Quarterly. 1970. 14/3. P. 155—176.

[64] *Лидов*, 1994. С. 17—35.

[65] *Michel*, 1935. S. 308—336; *Бусыгина М. А.* Догматическое содержание полемики об опресноках в XI веке // Патрология. Философия. Герменевтика: Тр. Высшей религиозно-философской школы. СПб., 1992. Т. 1. С. 20—27.

[66] *Michel*, 1924—1931. Teil 1. S. 326.

[67] *Will C.* Acta et scripta, quae de controversiis ecclesiae graecae et latinae seculo undecimo composita extant. Lipsiae; Marpurgi, 1861 (repr. — Frankfurt, 1968). S. 137; *Бусыгина*, 1992. С. 22.

[68] *Smith M. H.* «And Take Bread...»: Cerularius and the Azyme Controversy of 1054. Paris, 1978.

[69] *Smith M. H.* «And Taking Bread»: The Development of the Azyme Controversy. Paris, 1982; *Бусыгина М. А.* К изучению догматического содержания византийской полемической традиции в XI—XII вв. // Славяне и их соседи. Католицизм и православие в странах Центральной и Восточной Европы в средние века. М., 1991. С. 5—15. О Николае Мефонском см.: *Арсений (Иващенко).* Два неизданных qсочинения Николая, епископа Мефонского, писателя XII века. Новгород, 1897; *Черемухин*, 1960. С. 87—109; *Nicholas of Methone.* Treatise Against Soterichos / Ed. A. Demetrakopoulos. Hildesheim, 1965.

[70] К примеру, демонстрируемый дискос в руке Христа из «Евхаристии» или ряд из шести римских пап в дьяконнике Софии Охридской. См.: *Лидов*, 1994. С. 24—25.

Alexei Lidov (*Moscow*)

THE IMAGES OF CHRIST IN CHURCH DECORATION AND THE BYZANTINE CHRISTOLOGY AFTER THE SCHISM OF 1054

Summary

The theological polemics which flared up with the Schism of 1054 are lately regarded ever more frequently among the key factors of Byzantine

spiritual development in the 11th and 12th centuries. As we see it, these polemics determined essentiali nnovations in the mid-11th century Byzantine church decoration — namely, the introduction of new altar themes, «The Communion of the Apostles» and «The Liturgy of Holy Fathers», as well as the rare images of Christ as Priest. All together, these iconographic themes embodied the idea of Christ's unique New Testament priesthood as visual representations of a theological concept on which Byzantine arguments rested in the disputes with Latins on the azymes and the nature of the Eucharistic Sacrifice (see: *Lidov A. M.* Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 // Byz. 1998. T. 68/2. P. 381—405.

Another pivotal feature of iconographic programs of the 11th and 12th centuries — the emergence of new, non-traditional images of Christ — can also be explained in this context of the theology of Schism. The Ancient of Days, Emmanuel, the Mandylion and other rare, and not so rare iconographic types began to appear a longside the Pantocrator. Though most of them were known in Byzantine art even before the 11th century, the introduction to church decoration of the various images of Christ perceived as one symbolical text, their arrangement in the essential spatial areas, and declarative comparison deserve special analyses and explanation.

Alongside the idea of the New Testament priesthood of Christ, and in connection with it, Byzantine theologians were working out another concept, whose essence lay in an all-round substantiation of a patristic premise on the unseverable unity of the Body of Christ (the Eucharistic Sacrifice) and the Holy Trinity. The topicality of this issue was determined by a profound controversy with Latins, which became graphic in the polemics of 1054, on the presence of the Holy Spirit in the dead Body of Christ, whose firm denial by Latin theologians gave a powerful impetus to Orthodox Christian ideology, which in the mid-11th century was in a greater need than ever of a new self-identification after its dramatic break with the West. Regarded in an anti-Latin context, the theme of unity of the Eucharistic Sacrifice and the Holy Trinity gained absolute domination in Byzantine Christology of the 11th and 12th centuries. It can be traced in many treatises from Nicetas Stephatos to Nicholas of Methone. The image of Christ reigned in the theological minds in a cosmic range from an eternal heavenly presence in the Holy Trinity to the Eucharistic Sacrifice on the earthly altar. To enrich church decoration with new images of Christ as a basic manifold iconographic structure was the only chance to bring the concept underlying them down to everyone as graphic and effective proof that Eastern Christian was the true doctrine.

UN ASPECT DE L'ART PROVINCIAL, TÉMOIGNAGE DES ATELIERS LOCAUX DANS LA PEINTURE MONUMENTALE

Maria Panayotidi (*Athènes*)

Avant d'aborder mon sujet, je voudrais préciser que le terme «atelier» est utilisé pour désigner l'existence de plusieurs — ou au moins de plus d'un ensemble de peintures murales — qui présentent des affinités très étroites. Ces ensembles ont été localisés dans des régions assez proches et dans des périodes limitées.

Nous avons pu attester la présence d'ateliers locaux dans trois régions assez éloignées, aussi bien entre elles, que du centre culturel et politique de l'empire. Il s'agit du Magne au sud de la Grèce,[1] de la Cappadoce, au centre de l'Asie Mineure et de l'Italie méridionale.[2]

Dans le Magne existent des monuments du X^e siècle.

Nous avons récemment découvert une partie de la scène de la Nativité qui appartient à la première couche de peintures murales au Taxiarche de Kéria; impregnée d'archaïsme, elle date, paraît-il, de la première moitié du X^e siècle.[3] Du décor originel de Saint-Pierre à Palaeochora, qui appartient à peu près à la même époque, ne subsiste qu'un fragment dans l'hémicylindre; il s'agit des images d'un évêque et d'un personnage vêtu de la mélote qui peut être identifié à saint Jean Baptiste ou au prophète Élie.[4]

Selon l'inscription dédicatoire, le décor originel peint de Saint-Pantéléïmon, près du village de Boularioi, date de 991/92.[5] On peut dater de la même époque les fragments de fresques de Saint-Philippe à Korogonianika, qui appartiennent essentiellement à la scène de l'Ascension, quelques peintures de la première couche de Saint-Nicétas à Képoula, les traces conservées aux Taxiarches près d'Alika, les vestiges de la première couche picturale à Saint-Georges de Kéria et les fragments de la seconde couche de Saint-Pierre à Palaeochora.[6] Ces peintures, à cause des affinités très étroites qu'elles présentent, doivent être attribuées au même atelier. Il s'agit très probablement du même atelier local qui travaillait dans le Magne, au cours de tout le X^e siècle. Et plus spécialement les peintures de Saint-Pantéléïmon et la représentation de l'Ascension de Saint-Philippe semblent provenir de la même main.

En ce qui concerne cet atelier provincial, il est intéressant de noter du point de vue iconographique, que la représentation déjà adoptée pour la voûte en berceau du Béma est l'Ascension et que dans l'hemicylindre figurent déjà les évêques. Ces éléments sont très novateurs pour l'époque et indiquent une connaissance de l'art de la Capitale.[7]

En Cappadoce, on a depuis longtemps formulé l'hypothèse de l'existence d'un atelier local, celui de l'ancienne église de Tokali à Göreme. Il est connu par le décor peint de cette église, par les peintures de la voûte des Saints-Apôtres à Sinassos et par les peintures de Saint-Jean à Güllü dere, datant des années 913-920.[8]

La simplicité schématique et l'affinité que présentent toutes ces peintures du Magne et de Cappadoce, à savoir la manière de rendre le modelé et les drapés, leur tendance commune pour l'ornement géométrique schématisé et abondant, indiquent au moins des prototypes communs, interprétés par un milieu culturel analogue.

Nicole Thierry a depuis longtemps montré la dépendance étroite de cet atelier de Cappadoce vis-à-vis de l'art métropolitain.[9] Elle a presenté les affinités stylistiques de ces peintures avec l'Ascension dans la coupole de Sainte-Sophie à

Thessalonique et avec la mosaïque sur le tympan du narthex, au-dessus de la porte royale de Sainte-Sophie à Constantinople, représentant Leon VI (886—912) prosterné devant le Christ. Il est ainsi évident qu'il s'agit, aussi bien dans le Magne qu'en Cappadoce, d' ateliers régionaux qui suivent de près les tendances stylistiques de l'art métropolitain.

En Italie méridionale, la représentation du Christ, dans la conque, et celle de l'Annonciation de part et d'autre, sur le front de l'abside, sont conservées, dans la crypte de Sainte-Marina et Sainte-Christine à Carpignano. Ces peintures datant de l'an 959 sont la commande du prêtre Léon et l'oeuvre du peintre Théophylactos.[10] Plus tard, en 1020 le peintre Eustathios, dans la même crypte de Carpignano a executé sous la commande d'Aprilios (Avril) «...τας πανσεπτας υκονας...» (...les vénérables images...),[11] c'est-à-dire les fresques du Christ trônant, dans l'absidiole gauche, et de la Vierge à l'enfant.[12] Le même commanditaire Aprilios est celui qui est responsable de l'image de la sainte éponyme Christine, sur la paroi voisine au nord;[13] la figure d'une autre sainte Christine, sur la même paroi,[14] et celles des trois saints, Théodore, Nicolas et Christine, sur le pilastre,[15] s'inscrivent dans un esprit analogue. Ces peintures, bien qu'elles ne soient pas l'oeuvre du même artiste, indiquent très probablement la persistance d'un atelier regional, comme nous l'avons vu pour le Magne.

On pourrait rattacher à ce groupe les peintures de la première couche de Sainte-Marie-de-la-Croix à Casaranello.[16] Il s'agit de deux saints avec une inscription dédicatoire,[17] dans le sanctuaire et de l'image de la Vierge à l'enfant ainsi que de la représentation de sainte Barbe sur deux piliers de la nef; bien que la manière de rendre les détails caractéristiques et le modelé du visage indiquent un peintre différent, les drapés ont une affinité étroite avec le groupe des peintures ci-dessus mentionné.

Les peintures également de la première couche de Saint-Pierre à Otranto, c'est-à-dire les représentations du Lavement des pieds et de la Cène, qui sont conservées sur la voûte en berceau du compartiment de l'angle nord-est (la prothèse dans le Béma) sont datées de la fin du X[e] siècle.[18] Or, parmi les peintures qui datent de la fin du X[e] siècle et du début du XI[e] siècle dans la région, l'oeuvre de Théophylactos, imitée par le peintre Eustathios,



Magne, Kéria, Taxiarche. Nativité, détail: un mage. Première moitié du X[e] siècle



Magne, Korogonianika, Saint-Philippe. Ascension, détail. Fin du X[e] siècle

Magne, Boularioi, Saint-Pantéléïmon. Ascension, détail. 991—992



Magne, Képoula, Saint-Nicétas. Ascension, détail: apôtre. Fin du X[e] siècle



Magne, Palaeochôra, Saint-Pierre. Saint Christophe, détail. Fin du X[e] siècle



Cappadoce, Güllü dere 4, Saint-Jean. Ascension, détail (d'après Nicole Thierry). 913—920

présente des affinités assez importantes avec celle du peintre d'Otranto, pour revenir à l'opinion de Belting; on peut donc supposer que la peinture de Théophylactos à Carpignano et celle d'Otranto peuvent être considerées comme provenantes du même atelier.[19] Ce ne sont pas seulement le modelé et les drapés qui y sont rendus d'une manière identique, mais également les traits du visage, à savoir le schéma et la manière de rendre les yeux avec les sourcils arqués, le nez et la bouche. Même un petit anneau blanc entre les narines et la bouche est repris de la même manière par le peintre d'Otranto. Or, celui-ci paraît avoir suivi des prototypes tout à fait novateurs. Les peintures qu'il a executées, constituent une «traduction» provinciale de l'art métropolitain des dernières décennies du X[e] siècle; il est connu dans sa version monumentale de la représentation de Josué, vers 970—980, sur le mur ouest extérieur de l'église de la Vierge au monastère de Saint-Luc, en Phocide.[20]

Un autre groupe intéressant est constitué par les peintures murales de quelques églises dans le Magne, qui présentent un caractère très linéaire et archaïsant. Il s'agit de la première couche de Sainte-Kyriaki et de celle de la Dormition de la Vierge, au lieu dit Pentakia de Kounos; il en est ainsi pour le décor peint de Saint-Pierre près de Gardenitsa et pour celui de Saint-Mamas à Karavas de Kounos, sans parler de quelques fragments conservés à Saint-Théodore à Ano-Poula, près de Képoula.[21] Ces peintures présentent entre



Italie méridionale, Carpignano. Chiesa di Santa Marina e Santa Cristina. Annonciation, détail: la Vierge. 959



Italie méridionale, Carpignano. Chiesa di Santa Marina e Santa Cristina. La Vierge. 1020

elles des analogies stylistiques très frappantes. Ce n'est pas seulement la manière dont sont rendus le modelé et les drapés mais ce sont aussi quelques caractéristiques du visage qui indiquent que le même atelier local les a executées, comme le schéma ovale des yeux avec les sourcils épais et les grandes pupilles rondes, la forme du nez et les petites bouches. Certains de ces éléments et surtout le modelé et les drapés simplifiés, durs et schématiques, évoquent une version provinciale du courant expressif qui provient de la Capitale, repandu en Grèce dans la première moitié du XI^{e} siècle. Celui-ci est surtout connu par les mosaïques et les fresques dans le catholikon de Saint-Luc en Phocide (1030—1060), par les peintures murales de la Vierge ton Chalkéon (des Chaudronniers), juste après 1028, et aussi par la seconde couche de l'église d'Episkopi en Eurytanie, aux environs de 1040.[22]



Italie méridionale, Casaranello. Chiesa di Santa Maria della Croce. La Vierge à l'Enfant (photo S. Kalopissi). Vers la première moitié du XI^{e} siècle



Italie méridionale, Carpignano. Chiesa di Santa Marina e Santa Cristina.
Les saints Nicolas et Christine. Vers 1020

Ce courant continue à paraître en Grèce dans des monuments d'un caractère conservateur et provincial de la seconde moitié du XIe siècle;[23] il est connu jusqu'au XIIIe siècle dans des monuments archaïsants, comme l'indique par exemple le groupe de ces églises dans le Magne. Elles peuvent être datées de la première moitié du XIIIe siècle, grâce à une inscription découverte sur les fresques de Saint-Mamas, qui mentionne l'année 6740 (= 1232), un Lundi, 12 Avril et la 5ème Indiction.[24] Un style archaïque et évoquant celui du XIe siècle, depourvu d'éléments spécifiques à cette période, constitue le trait typique de ce groupe des peintures. Seulement quelques détails du modelé cherchent à rendre la plasticité de la chaire, en accord avec la date de l'inscription.[25]

Il est intéressant de signaler que certaines peintures de Cappadoce présentent des affinités très étroites avec ce groupe du Magne. Il s'agit d'abord du décor peint d'une eglise double, conservée à Manavi Tatlarin, en Cappadoce, et dont l'étude a été publiée récemment;[26] d'autres églises dans la même région, déjà découvertes,[27] paraîtront dans des publications, ce qui nous donnera une idée plus claire de cet art produit, probablement, par un atelier local.

Ces peintures d'un caractère archaïsant et populaire sont très différentes de tout ce que l'on connaissait jusqu'à présent en Cappadoce, datant du XIIIe siècle; et en effet de nombreux ensembles — par rapport à ce qui est conservé — sont d'un caractère archaïsant et populaire.[28] En plus,



Italie méridionale, Otranto. Cheisa di San Pietro. Lavement des pieds, détail: apôtres. Fin du X^e siècle

les peintures de Manavi-Tatlarin rappellent directement, comme le groupe du Magne mentionné ci-dessus, la tendance picturale, expressive et linéaire, du XI^e siècle. Toutefois, elles doivent être datées, comme on l'a déjà fait,[29] de la première moitié du XIII^e siècle, à cause de certains éléments iconographiques et d'une plenitude charnelle présentée sur quelques visages.

Toutes ces peintures, dans le Magne et en Cappadoce, ont un caractère simple, empreint de symétrie, d'immobilité et d'absence de profondeur. Les personnages, de préférence en position frontale, sont peu nombreux, et sont disposés de façon paratactique. Les éléments du paysage sont réduits et traités de façon abstraite. Les silhouettes sont souvent trapues, aux corps plats et aux gestes gauches. Le modelé reste sommaire et schématique et la stylisation des détails est souvent brutale et expressive. Même la gamme chromatique est semblable dans ces groupes de peintures; elle est dominée par les rouges, les ocres et les bruns. La profusion des ornements avec la stylisation des formes et la simplification des schémas iconographiques con-



Magne, Kounos, Sainte-Kyriaki. Saint Laure, détail. Première moitié du XI^e^ siècle



Magne, Kounos, Dormition de la Vierge. Sainte, détail. Première moitié du XI^e^ siècle



Magne, Gardenitsa, Saint-Pierre. Entrée du Christ à Jerusalem, détail: les juifs. Première du XI^e siècle

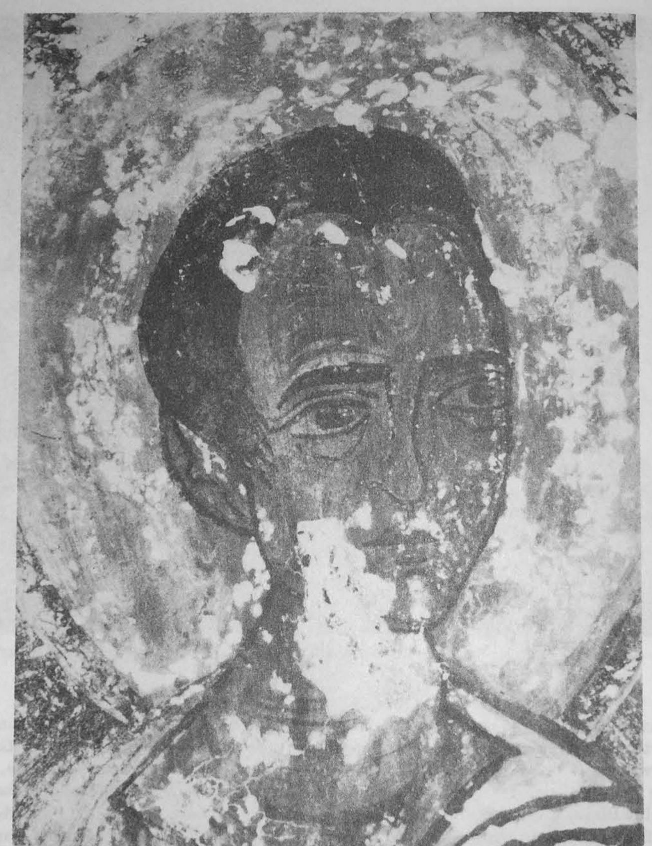
stituent d'autres caractéristiques communs, bien que ce soient en général des éléments typiques du goût provincial.

En Italie méridionale, les peintures de la crypte de Saint-Blaise à San Vito dei Normanni datent de 1196;[30] oeuvre du peintre Daniel, elles présentent égalemet des analogies stylistiques comparables avec le groupe du Magne, et celui de Cappadoce, mentionnés ci-dessus. Ces peintures constituent, elles aussi, un courant artistique qui reprend le style expressif de la fin du X^e et du XI^e siècles. En effet, comme nous l'avons vu, ce dernier est connu en Italie méridionale par le groupe des peintures autour de la première couche de Saint-Pierre à Otranto.

Les peinture du Magne et de Cappadoce trouvent également leur parallèle assez proche dans les fresques de la crypte de Sainte-Marie-des-anges à Poggiardo, en Italie méridionale;[31] celles-ci doivent être à peu près contemporaines des fresques de Saint-Blaise à San Vito dei Normanni. Il s'agit ici, peut-être, d'un autre atelier provincial, les détails n'étant pas très semblables; basé aussi sur l'art du XI^e siècle, il prolonge ses propres formes dans le temps.

Dans ce bref aperçu, nous avons essayé de tracer les limites de quelques ateliers locaux dans le Magne, en Cappadoce et en Italie méridionale, à savoir dans trois régions periphériques de l'empire et durant une période assez longue, du X^e—XI^e siècles au XIII^e siècle. D'après ce témoignage, nous pouvons constater des analogies très frappantes dans les groupes de peintures provenant de ces ateliers locaux.

Nous constatons qu'il s'agit partout de la tradition de l'art officiel que gagne un caractère archaïsant, plus ou moins prononcé, tout en évoluant dans le temps; il se renouvelle seule-



Magne, Karavas de Kounos, Saint-Mamas. Ascension, détail: apôtre. Première moitié du XI[e] siècle

ment par quelques détails iconographiques et par quelques veines stylistiques provenant de l'art novateur; il se caractérise aussi toujours par la stylisation et le linéarisme, parallèlement à une tendance à exploiter les effets d'une abondance ornementale.[32] De plus pour le XIII[e] siècle, nous remarquons une persistance des formes du XI[e] siècle.

Durant les X[e] et XI[e] siècles, les trois régions, dans lesquelles ont été localisés et examinés ces ateliers de peintures, appartiennent a l'empire byzantin. Il est intéressant toutefois de signaler que les mêmes constatations de similitude entre les ateliers locaux sont valables, également, pour le XIII[e] siècle. Cependant à cette période, les conditions politiques, sociales et économiques de ces trois régions sont très différentes et la Capitale byzantine, elle-même, se trouve sous la domination latine. Le Magne se trouve menacé par les Francs du Péloponnèse;[33] la Cappadoce est



Cappadoce, Manavi-Tatlarin, église double. Entrée du Christ a Jérusalem, détail: deux juifs et un enfant sur l'arbre (d'après Jolivet et Lemaigre). Première moitié du XIII^e siècle

occupée par les Turcs seldjoukides, depuis presque cent-cinquante ans (1071)[34] et l'Italie méridionale, pour sa part, des lors (1071), est prise par les Normands.[35]

Dans une autre étude approfondie sur les conditions historiques, sociales et économiques de chacune de ces régions, l'historien doit tenir compte de cette persistance culturelle de la part de la population, au moins jusqu'au XIII^e siècle, inchangeable même dans des conditions politiques très différentes.[36]

---

1 Situé dans le sud du Peloponnèse, le Magne correspond à la peninsule intermédiaire qui aboutit au cap Ténare, et qui couvre une superficie de 1800 km.

2 Certaines observations pour l'Italie méridional et le Magne ont été présentées en 1988 à Martano: *Panayotidi M.* Quelques affinités intéressantes entre certaines peintures dans le Magne et dans l'Italie Méridionale // Ad ovest di Bizanzio Il Salento Medioevale. (Martano, 1988). Galatina, 1990. P. 117—123. Fig. 1—35.

3 *Panayotidi M.* The Character of Monumental Painting in the Tenth Century. The Question of Patronage // Constantine VII Porhyrogenitus and His Age: Second International Byzantine Conference (Delphi, 1987). Athens, 1989. P. 315. Fig. 23 (далее — *Panayotidi*, 1989).

4 *Panayotidi*, 1989. P. 315, fig. 22; *Drandakis N.* Βυζαντινές τοιχογραφίεσ τῆς Μέσα Μάνης, Athènes, 1995. P. 56—57. Pl. 7 (далее — *Drandakis*, 1995).

5 *Drandakis*, 1995. P. 365 (où la bibliographie précédente). P. 369—388. Fig. 10—25.

6 *Panayotidi*, 1989. P. 316. Fig. 25—27; *Drandakis*, 1995. P. 342—347. Fig. 4—7. Pl. 79—81, 356—357, 58—64; Fig. 4—8. Pl. 8—9.

7 *Panayotidi*, 1989. P. 316. Il est intéressant également de noter que quelques évêques portent l'encheirion, qui est connu dans l'art métropolitain de cette même époque à peu près: *Thierry N.* Le costume épiscopal byzantin du IX au XIII^e siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques) // REB. (Mélanges V. Grumel). 1966. T. 21. (Voir aussi: *Thierry N.* Peintures d'Asie mineure et de Transcaucasie au X^e et XI^e



Cappadoce, Manvi-Tatlarin, église double. Saint Philikas (d'après Jolivet et Lemaigre). Première moitié du XIII^{e} siècle



Cappadoce, Manavi-Tatlarin, église double. Saint Antipas (d'après Jolivet et Lemaigre). Première moitié du XIII^{e} siècle



Italie méridionale, San Vito dei Normanni, San Biaggio. Présentation du Christ au Temple, détail: prophetesse Anne. 1196



Italie méridionale, Poggiardo, chiesa di Santa Maria degli Angeli. Saint Georges, detail. Fîn du XII^{e} siècle

siècle. London; Variorum repr. 1977. № II. P. 313—315 (далее — *Thierry*, 1977); *Drandakis*, 1995. P. 345, note 12; P. 372, note 10.

[8] *Thierry N.* Un atelier des peintures du début du X[e] siècle en Cappadoce:l'atelier de l'ancienne église de Tokali // BAF. 1971. P. 170—178.

[9] *Thierry N., M.* Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Güllü dere // Cah. Arch. 1966. Vol. 14. Voir aussi: *Thierry*, 1977. № IV. P. 145—154; *Thierry N.* Haut Moyen-âge en Cappadoce: Les églises de la région de Çavuşin. Paris, 1983. 1. P. 137—173. Pl. 56—88, *a*, *b*, *d*.

[10] *Medea A.* Gli affresci delle cripte eremitiche pugliesi. Roma, 1939. P. 109ff. Fig. 51, 53, 55 (далее — *Medea*, 1939); *Farioli-Campanati R.* La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo // I Bizantini in Italia. Milano, 1982. P. 250—251, 268—269. Fig. 182, avec la bibliographie précédente (далее — *Farioli-Campanati*, 1982); dernièrement: *Falla-Castelfranchi M.* Pittura Monumentale Bizantina in Puglia. Milano, 1991. P. 45—48. Fig. 22—24 (далее — *Falla-Castelfranchi*, 1991)..

[11] *Jacob A.* Inscriptions byzantines datées de la province de Lecce (Carpignano, Cavallino, San Cesario) // Accademia Nazionale dei Lincei: Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche. 1982. Ser. 8. Vol. 37, fasc. 1—2. P. 41—48 (далее — *Jacob*, 1982).

[12] *Medea*, 1939. P. 110 ff. Fig. 50, 52; *Farioli-Campanati*, 1982. P. 251, 268—269. Fig. 183, avec la bibliographie précédente; dernièrement: *Falla-Castelfranchi*, 1991. P. 58—61. Fig. 42.

[13] *Medea*, 1939. P. 113. Fig. 58; *Jacob*, 1982. P. 48-51; *Falla-Castelfranchi*, 1991. P. 58—61. Fig. 44.

[14] *Falla-Castelfranchi M.* La Pittura bizantina in Salento (secoli X—XIV) // Ad ovest di Bizanzio Il Salento Medioevale. P. 141—142. Fig. 17; *Eadem*. 1991. P. 61—62.

[15] *Medea*, 1939. P. 112. Fig. 56; *Falla-Castelfranchi*, 1991. P. 61. Fig. 43.

[16] *Safran L.* Redating some South Italian Frescoes: The First Layer at S.Pietro, Otranto, and the Earliest Paintings at S. Maria della Croce, Casaranello // Byz. 1990. T. 60. P. 326—332. Fig. 9—11; *Safran L.* S. Pietro at Otranto: Byzantine Art in South Italy. Roma, 1992. P. 65—66. Fig. 92—93 (далее — *Safran*, 1992); *Falla-Castelfranchi*, 1991. P. 61—62, 70. Fig. 38, 52—55.

[17] *Jacob*, 1939. P. 51.

[18] *Safran*, 1992. P. 40—82. Fig. 20—27, *Falla-Castelfranchi*, 1991. P. 45—48. Fig. 25—29.

[19] *Belting H.* Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy // DOP. 1974. Vol. 28. P. 12—14.

[20] *Panayotidi*, 1989. P. 310—313. Fig. 20; belle photo en couleur: *Chatzidaki N.* Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα· Οσιος Λουκάς. Αθήνα, 1996. P. 13. Fig. 5 (далее — *Chatzidaki*, 1996).

[21] *Panayotidi*, 1990. P. 121. Fig. 12—20, avec la bibliographie précédente concernant ces monuments; *Konstantinidi Ch.* Ο Αγιος Μάμας στον Καραβά Κούνου Μέσα Μάνης // Λακωνικαί Σπουδαί. 1990. T. 10. P. 141—165 (далее — *Konstantinidi*, 1990); *Drandakis N.* 'Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ''Αγιου Πέτρου Γαρδενίτσας // Φίλια ἔπη εἰς Γεώργιον Ε. Μυλωνάν. Αθῆναί, 1990. T. 4. P. 82—134; *Drandakis*, 1995. P. 259—306.

[22] *Panayotidi M.* La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843—1081) // Cah. Arch. 1986. Vol. 34. P. 91—97, 107. Fig. 22—31, avec la bibliographie précédente; pour Saint-Luc dernièrement: *Chatzidaki*, 1996. P. 19ff.

[23] *Vocotopoulos P.* Fresques du XI[e] siècle à Corfou // Cah. Arch. 1971. Vol. 21. P. 151—180. Fig. 4, 6—11, 14—17, 20—23.

[24] *Konstantinidi*, 1990. P. 143—144. Fig. 2.

[25] Ibid. P. 154—156; *Drandakis*, 1995. P. 304—306.

[26] *Thierry N.* Le thème de la descente du Christ aux Enfers en Cappadoce // ΔΧΑΕ. 1993—1994. Περ. 4. T. 17. P. 64—66; *Jolivet-Lévy C., Lemaigre Demesnil N.* Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce // Mon. Piot. 1996. T. 75. P. 21—63.

[27] *Hamilton W. J.* Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia, with some Account of their Antiquities and Geology. London, 1842. T. 2. P. 246—247; *Rott H.* Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Leipzig, 1908. P. 249; *Restle M.* Kappadokien // RBK. 1978. Bd 3. Sp. 997 (Fig. 13), 1106; *Hild F., Restle M.* Kappadokien // TIB. Wien, 1981. T. 2. P. 292, cf. la critique des N.Thierry et I. Beldiceanu: Turcica. 1982. T. 14. P. 298—302 (далее — *Thierry, Beldiceanu*, 1982); *Jolivet-Lévy C.* Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991. P. 233—234.

[28] *Thierry N.* L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XI[e] siècle au XIV[e] // DOP. 1975. Vol. 29. P. 105—110; *Eadem*. La peinture de Cappadoce au XIII[e] siècle: Archaïsme et contemporanéïté // Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200 (1986). Beograd, 1988. P. 359—376; *Jolivet-Lévy C.* Nouvelles découvertes en Cappadoce: les églises de Yüksekli // Cah. Arch. 1987. Vol. 35. P. 113—141, cf. surtout les conclusions, p. 134 et note 112 (далее — *Jolivet-Lévy*, 1987). En ce qui concerne l'opinion de M. Restle pour l' attribution de certaines peintures de Cappadoce à la première moitié du XIII[e] siècle oir: *Restle M.* Zum Stil Kleinasiatisher Wandmalereien in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts // Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200. P. 349—358, cf.: *Thierry, Beldiceanu*,1982. P. 298—302).

[29] *Jolivet-Lévy*, 1987. P. 60—62.

[30] *Medea*, 1939. P. 91—101, 121. Fig. 36—45; *Falla-Castelfranchi*, 1991. P. 111—118. Fig. 97—99, avec la bibliographie précédente.

[31] *Medea*, 1939. P. 128-147. Fig. 60—75; *Falla-Castelfranchi*, 1991. P. 111—118, 121. Fig. 100—105, avec la bibliographie précédente.

[32] Pour une analyse du problème du provincialisme voir: *Wharton-Epstein A.* The Problem of Provincialism: Byzantine Monasteries in Cappadocia and Monks in South Italy // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1979. T. 42. P. 28ff et spécialement p. 40, 45—46.

[33] *Bon A.* La Morée Franque: Recherches historiques, topograhiques et archéologiques sur la Principauté d'Achaïe (1205—1430). Paris, 1969. P. 71—73.

[34] *Vryonis Sp.* The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century. Berkeley; Los Angeles; London, 1971. P. 85—133.

[35] *Guillou A.* Longobardi, Bizantini e Normanni nell'Italia Meridionale: Continuità o Frattura // Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia Meridionale: Atti del Secondo Convegno Internationale di Studi (Taranto; Mottola, 197). Taranto, 1977. P. 23—61; *Tramontana S.* La monarchia normanna e sveva // Storia

d'Italia. T. 3: Il Mezzogiorno dai Bizantini a Federico II. Torino, 1983. P. 437—480.

[36] Les constatations ci-dessus se réfèrent à la confrontation et à l'étude stylistique des monuments. C'est dans l'iconographie également que la tradition locale se manifeste clairement, en définissant aussi les particularités des ateliers indigènes. Ce n'était pas le but de ce bref aperçu d'entreprendre une pareille étude, très difficile à cause de la conservation lacunaire des ensembles picturaux et de leurs programmes iconographiques.

Мария Панайотиди (*Афины*)

ИСКУССТВО ВИЗАНТИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ. МЕСТНЫЕ МАСТЕРСКИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Резюме

В кратком очерке автор стремится обрисовать некоторые местные мастерские, работавшие в области Мани (Пелопоннес, Греция), в Каппадокии и в Южной Италии, т. е. в трех областях византийской периферии, на протяжении достаточно долгого времени, с X—XI по XIII в. Удается констатировать удивительную стилистическую близость между произведениями, созданными этими местными мастерскими.

Данные мастерские опирались на традиции официального искусства, приобретавшего с течением времени более или менее выраженный архаический характер. Его обновление сказывалось лишь в отдельных иконографических деталях и в некоторых струйках стиля, проникавших из центра. Провинциальному искусству свойственны стилизация, линеаризм, а также стремление использовать эффекты орнаментального изобилия. Кроме того, в XIII в. мы обнаруживаем пережитки форм XI в.

На протяжении X—XI вв. все три региона, где находились интересующие нас мастерские, были частью Византийской империи. Но даже в XIII в. можно констатировать сходство между вышедшими из них произведениями. Вместе с тем в этот период все три региона находились в совсем разных политических, социальных и экономических условиях, сама же византийская столица попала под латинское господство. Область Мани была под угрозой франков, захвативших Пелопоннес; Каппадокия была оккупирована турками-сельджуками на протяжении уже почти полутораста лет, с 1071 г.; Южная Италия, в свою очередь, была в 1071 г. взята норманнами.

Дальнейшие углубленные исследования исторических, социальных и экономических условий каждого из этих регионов должны будут прояснить причины этого культурного постоянства, сохранявшегося по меньшей мере до XIII в., удерживавшегося невзирая на весьма различные политические обстоятельства.

STYLISTIC TRENDS IN THE PALAEOLOGAN PAINTED CHURCHES OF THE MANI, PELOPONNESE

Sophia Kalopissi-Verti (*Athens*)

The Mani is the mountainous and rocky central peninsula of the southern Peloponnese. Shortly before the middle of the XIIIth century the Mani came briefly under the control of the Franks. However, it was recovered by the Byzantines soon after the battle of Pelagonia (1259) together with three other significant strongholds of the southern Peloponnese — Mistras, Monemvasia and Geraki — and remained under Byzantine rule until its occupation by the Turks in 1460.[1]

The metropolitan stylistic trends of the Palaeologan era were introduced in the Mani immediately after its recovery by the Byzantines in 1262. The church of Hagioi Theodoroi at Kaphiona,[2] a barrel-vaulted single cell restored and painted between 1263 and 1270 and most probably in 1263/64, may be considered a starting point. The church's dedicatory inscription mentions the *ktetor*, the bishop of Veligosti, and the *sevastokrator* Konstantinos Palaiologos, brother of the emperor Michael VIII, who was commander-in-chief of the military corps sent by the Byzantines to fight against the Latins in the Peloponnese.

Prof. Drandakis, to whom we owe the publication of the greatest number of the churches of the Mani, has proposed, rightly I think, that the wall paintings of Kaphiona were executed by a painter originating from or trained in Constantinople, who accompanied (or participated in) Konstantinos' military corps.[3] This hypothesis explains why the wall paintings of the church at Kaphiona follow the prevailing stylistic trend of the time of Michael VIII which walues figural volume as much as a painterly modelling of the faces.[4]

This stylistic approach is encountered in monuments related to Michael VIII, such as the frescoes on the south façade of the Panagia Mavriotissa in Kastoria.[5] However, the closest parallel — stylistically and geographically — occurs in the first phase of the painted decoration of the Metropolis (Hagios Demetrios) of Mistra, commissioned between 1270—1285 by metropolitans who were in favour of the prounion policy of the emperor Michael VIII.[6]

A similar progressive trend occurs in certain churches of the Mani painted approximately in the same period, as for example Hagia Paraskevi, formerly Hagioi Theodoroi, near the Caves of Diros.[7] Certain iconographic features, such as the depiction of the saints Theodore on the apse on either side of the Virgin, and the military character of the iconographic programme, have led to the assumption that the church could have been commisioned by a representative of the central government or by an official related to it after the restitution of the Mani to the Byzantines.

The frescoes of the second layer in the church of the Dormition in Kounos (Pentakia)[8] as well as those preserved in the main church of Hagetria[9] (Hodegertria) near the village of Hagia Kyriaki may be dated to the same time — i. e. during the reign of Michael VIII Palaiologos. Although certain Comnenian reminiscences and a tendency for stylization are still apparent in the modelling of the draperies, the emphasis laid on the rendering of the volume may be considered as a link of these paintings to the progressive trends of the time.

There are at least two patined decorations dated around the end of the XIIIth century which may be considered as reflecting the current progressive trend, i. e. the so-called



Mani, Kaphiona, Hagioi Theodoroi, apse. Melismos, detail. 1263—1270

«heavy style»: the frescoes of the narthex in the aforementioned church of the Hagetria[10] and the wall paintings in the church of Hagios Panteleemon in Kotraphi.[11] Though provincial in character and rendered in a stylized, linear way, these frescoes echo the current «heavy style» which reaches its peak in the narthex mosaics of the Kilise Camii in Constantinople and in the fresco decorations of the Protaton at Karyes and the Panagia Peribleptos at Ochrid; this style penetrates in the Peloponnese as shown in certain wall paintings of the Metropolis of Mistra.[12]

Alongside the aforementioned monuments which follow more or less the progressive contemporary trends, and in the same space of time, i. e. during the last four decades of the XIIIth century, there has been preserved a large group of wall paintings — about 40[13] — which represent a conservative provincial trend very widespread in the Mani as well as in other provinces. In the following reference will be

made to certain representative examples, preferably exactly dated.

The first example is the barrel-vaulted single-nave church of Nagioi Anargyroi at Kepoula, dated to the year 1265.[14] The dedicatory inscription mentions 12 donors and their offerings which amount to a total sum of 14 1/2 gold coins. The two painters — Nikolaos and Theodoros — originating from a village in the Peloponnese, make use of a linear style, reminiscent of the Comnenian principles. Certail figures are fine and slender, however others are more voluminous echoing the contemporary official trend.

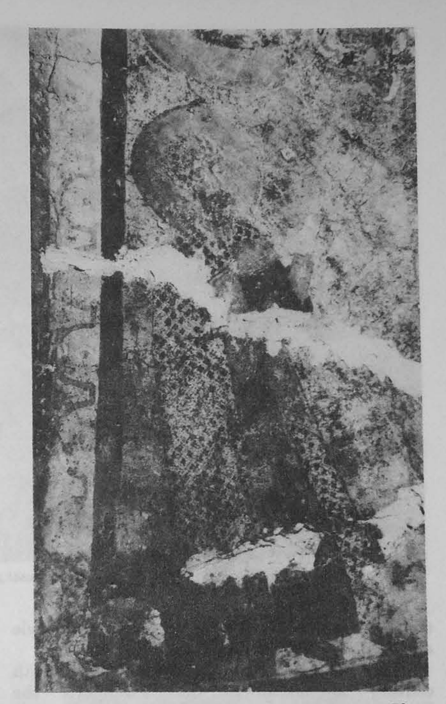
The second example is also a single-nave barrel-vaulted church dedicated to the Archangel Michael in the village of Polemitas, dated to the year 1278.[15] The long foundation inscription lists approximately 30 donors with their families and enumerated their humble offerings consisting of small fields and olive trees. The style of the local painter — Georgios Konstantinionas — is characterized by linearity, simplification and Comnenian reminiscences mingled with echoes of the progressive tendencies.

The frescoes of the ruined church of the Virgen «stou Koraki» bear the closest affinities to the frescoes of the Archangel at Polemitas, so that they may be attributed to the same painter.[16] Moreover, the wall paintings in Hagios Georgios at Karinia,[17] sponsored by a lay couple in the year 1281, also bear a close stylistic resemblance to the fresco decoration of the church of the Archangel at Polemitas. Here a very fine linearity is shared with a tendency for a plastic rendering of the volumes.

Hagios Basileios «stou Kalou»[18] may be mentioned as the last example belonging to the same trend. Its frescoes can be dated to the last decades of the XIIIth century.

There is also another group of painted churches of the late XIIIth century which displays a more popular and expressive trend. Hagioi Anargyroi at Mina,[19] dating from the third quarter of the XIIIth century, with its somewhat awkward and disproportionate but very expressive figures, is a characteristic example of this trend.

To sum up: In the early Palaeologan period, i. e. in the last four decades of the XIIIth century, there seems to be in the Maniot monuments a clear differentiation in style and quality between the few monuments sponsored by donors



Mani, caves of Diros, Hagia Paraskevi, apse. Saint Theodore. Ca. 1260—1280

who represent the central authority or are somehow connected to it, such as Hagioi Theodoroi at Kaphiona and Hagia Paraskevi nera the Caves of Diros on the one hand, and the majority of the preseved monuments on the other, which represent the humble donations offered individually or collectively by the rural population of the Mani. The first group is distinguished by its quality and style, which follow the contemporary artistic developments and are due to the social rank and financial ease of the patrons. The second group, by far more numerous, is characterized by a conservatism and a simplification of the pictorial process which reveals the mediocre cultural level of this remote province of the Byzantine empire.

The XIVth century is represented by a lesser number of wall paintings (about 16)[20] and is



Mani, near Hagia Kyriaki, Hagetria, sanctuary. The Ascension, detail. Ca. 1260—1280

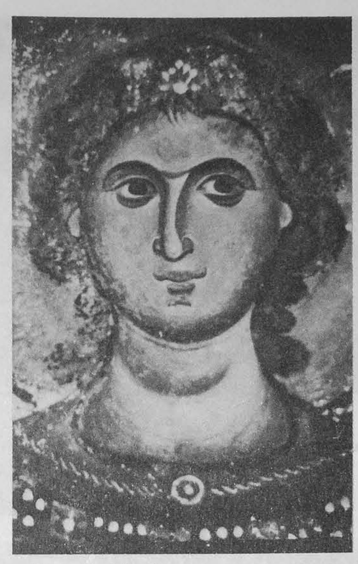
characterized by a similar differentiation in style and quality.

The first dated fresco decoration of the XIVth century is found in the church of the Phaneromeni, near the village of Phrangoulia.[21] The few paintings preserved from this phase, sponsored by a group of priests in the year 1322/23 according to the dedicatory inscription, present a provincial version of the widespread Palaeologan style of the first quarter of the XIVth century, which is observed in certain paintings of the church of the Aphentiko in Mistra.[22]

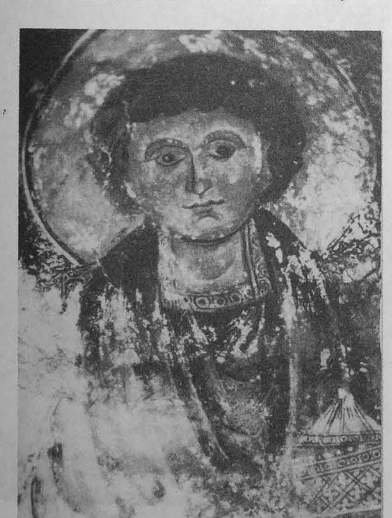
The wall paintings of the church of Hagios Nikolaos at Kampinari, Platsa, constitute a milestone in the development of monumental painting in the XIVth century Mani.[23] The dedicatory inscription of the year 1337/38[24] makes reference to the restorer of the church and sponsor of the wall paintings of the central nave, Konstantinos Spanes, the military commander (τζαούσιος) of a region on Mt Taygetos where the Slavic tribe of the Melingoi was settled. Both the inscription, with its sophisticated content and its scholarly, metrical language, and the quality of the frescoes, reveal the pretensions of the ambitious patron. The painters involved in the decoration of the central nave express themselves in an expressionistic way, lay emphasis on the volumes and combine dynamically moving figures with dramatic expressions. They apply the white lights in manneristic, rapid and audacious strokes on the flesh which is often rendered — as art the draperies — in a uniform colour, preferably a reddish ochre. The excellent workshop which executed the wall paintings of the central nave of the church follows one of the most progressive stylistic trends of the time. This trend seems to have originated in Constantinople and its closest parallels are encountered in later monuments related to the capital, such as Ivanovo (mid XIVth century)[25] and the works of Theophanes the Greek in Russia (last quarter of the XIVth/beginning of the XVth century).[26] However, the painters of Platsa were most probably summoned from Mistras where this expressionistic trend is represented in the south stoa of Aphentiko, dated to after 1366.[27]



Mani, near Hagia Kyriaki, Hagetria, narthex. Christ, from the Deisis. End of the XIIIth century



Mani, near Hagia Kyriaki, Hagetria, narthex. The Archangel Michael. End of the XIIIth century



Mani, Cotraphi, Hagios Panteleemon, north apse. Saint Panteleemon. Ca. 1300



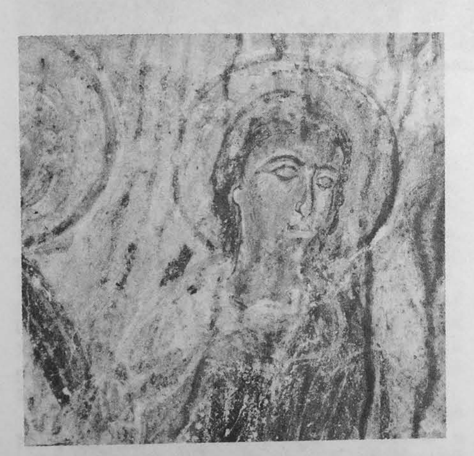
Mani, Hagioi Anargyroi. Saint Hermolaos. 1265



Mani, Polemitas, the church of the Archangel Michael. The apostle Paul, from the «Ascension». 1278



Mani, Mina, Panagia «stou Koraki». The apostle Paul, from the «Ascension». Ca. 1280



Mani, Polemitas, the church of the Archangel Michael. Apostle, detail from the «Ascension». 1278



Mani, Mina, Panagia «stou Koraki». Apostle, detail from the «Entry into Jerusalem». Ca. 1280

Mani, «Stou Kalou», Hagios Basileios, apse. Saints Joannes Chrysostomos and Gregorios. Last decades of the XIIIth century



Mani, Mina, Hagioi Anargyroi. The Ascension, detail. Third quarter of the XIIIth century



Mani, Phrangoulia, Phaneromeni, apse. Church fathers. 1322—1323

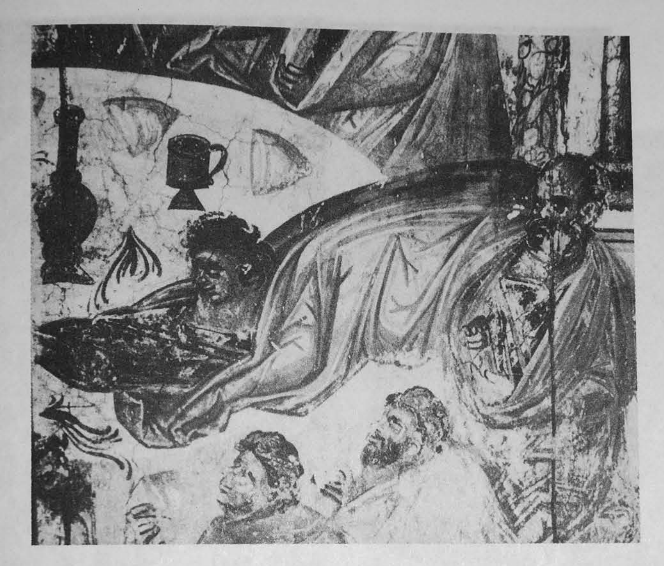


Mani, Platsa — Kampinari, Hagios Nikolaos, central nave. Adam, from the «Anastasis». 1337—1338

The painters of the south aisle of St. Nicholas in Platsa, which was sponsored by a group of priests, a layman and the rest of the villagers («καὶ τῶν λοιπῶν τῆς χώρας») a few years later (1343/44 and 1348/49) according to the dedicatory inscriptions[28] seem to imitate their colleagues of the central nave in a more conventional way. The closest parallels are again to be found in Mistras, namely in the chapel of 'Αι-Γιαννάκης, dated to 1370—1380.[29]

The most significant wall paintings which follow, to a certain degree, the tradition of Platsa, occur in the church of Hagios Petros at Kastania[30] and should be dated, in my opinion, to the second half of the XIVth century. Hagios Petros is a cross-inscribed church of the four columned type which has preserved its original iconographic programme almost intact. Stylistically, the frescoes in Kastania are characterized by a certain eclecticism. Voluminous figures, reminiscent of the «heavy style» of the end of the XIIIth century, are opposed to fine and slender figures. Lined faces, where wrinkles and hair are schematically underlined, occur next to faces rendered in a more painterly manner. The austere linear style and the strong stylization of certain faces are reminiscent of the techniques of icon painting. In fact, these holy figures function as icons and this function is corroborated by the raised decorated haloes, a specific feature which was probably introduced in the East by the Crusaders.[31]

A tendency towards realism and a preference for ugly, expressive faces constitute fur-



Mani, Platsa — Kampinari, Hagios Nikolas, central nave. Last Supper, detail. 1337—1338



Mani, Platsa — Kampinari, Hagios Nikolas, south apse. Miracle of Saint Nicholas, detail. 1343/1344—1348/1349



Mistras, Aphentiko, south stoa. Apostle, detail from the «Dormition». After 1366



Mistras, 'Αι-Γιανάκις. The Prophet Isaiah. 1370—1380



Mani, Kastania, Hagios Petros. Dormition of the Virgin, detail. Second half of the XIVth century

ther traits of this provincial, eclectic and anti-classical trend which occurs in monuments that should be dated to around the middle and the second half of the XIVth century.[32] This trend, though not encountered in the extant monuments of Mistras itself, is very widespread in the region of the Despotate of Mistras[33], a well as in other provinces. As examples of close parallels, stylistically and chronologically, to the frescoes of Hagios Petros may be mentioned the painted fragments preserved in a nearby church in the same village of Kastania dedicated to St. Nicholas ('Αι Νικολάκης)[34] which have been dated to around the middle of the XIVth century.

During the XIVth century, there is a conservative and conventional trend represented by the majority of the preserved monuments in the Mani which exists parallel to the aforementioned progressive — though, in some cases, provincial — style. From the first quarter of the XIVth century I would like to mention as a characteristic example the church of Taxiarches or St. Luke at Kalou (1300—1320).[35] Flat figures rendered in a linear, geometric, often ornamental manner are combined with certain vague features of plasticity in the modelling of the faces, which echo the official contemporary art. The few fragments of wall paintings (second layer) preserved in the cave church of Hagia Marina near Langada[36] sponsored by a Hellenized Slav of the Melingoi tribe in 1347/48, are characterized by rather short, almost lifeless figures, which are rendered in a simplified manner. Linearity, stylization and an unskilfully rendered psychological expression are, furthermore, stylistic features encountered in the frescoes of the church of Hagioi Theodoroi near the Caves of Diros which have recently been ascribed to the mid XIVth century.[37] The painted decoration of the church



Mani, Kastania, Hagios Petros. Saint Dionisions Areopagites. Second half of the XIVth century

of Hagios Nikolaos at Polemitas[38] with its flat, linear and lifeless figures and the stylized, almost inexpressible faces, can also be assigned to the second half of the XIVth century.

The extant wall paintings dating back to the firts half of the 15th century are much less numerous and rather insignificant from the point of view of quality of style. A characteristic example is offered by the church of Hagia Paraskevi at Platsa, sponsored by a priest in the year 1412.[39] Simplification of the contemporary leading artistic tendencies is again the main component of these paintings.

To conclude: In the Mani exist numerous painted churches of the Palaeologan period. According to the lists of Prof. Drandakis, approximately 46 layers of wall paintings may be dated to the last four decades of the 13th century, about 16 go back to the XIVth and 6 to the first half of the XVth century.[40] Only a small percentage of these monuments follow the contemporary leading stylistic trends as they were developed in the great artistic centres. The patrons of these churches were, as it can be assumed from the dedicatory inscriptions, ecclesiastical or civic dignitaries who disposed of adequate financial means. Mistras, the most significant political and cultural centre of the Peloponnese at this time, exercised a great artisctic influence and played an important role in radiating progressive trends in the Mani, as wells as in other neighbouring provinces, especially in the XIIIth and XIVth centuries. After a certain prosperity in the last decades of the XIIIth century and as the XIVth century advances, the extant monuments become much less numerous, a sign of the impoverishment of the inhabitants of the region, who could rarely afford to have churches built and painted. Finally, it should be stressed that, during the entire Palaeologan period, the majority of the pre-



Mani, Kastania, Hagios Petros. Archangel, detail from the «Synaxis of the Archangels». Second half of the XIVth century



Mani, Kastania, Hagios Petros. Saint Nicholas. Second half of the XIVth century

served wall painting follow a conservative, provincial and simplified trend which expresses the financial possibilities and the laste of the rural society of the Mani.

---

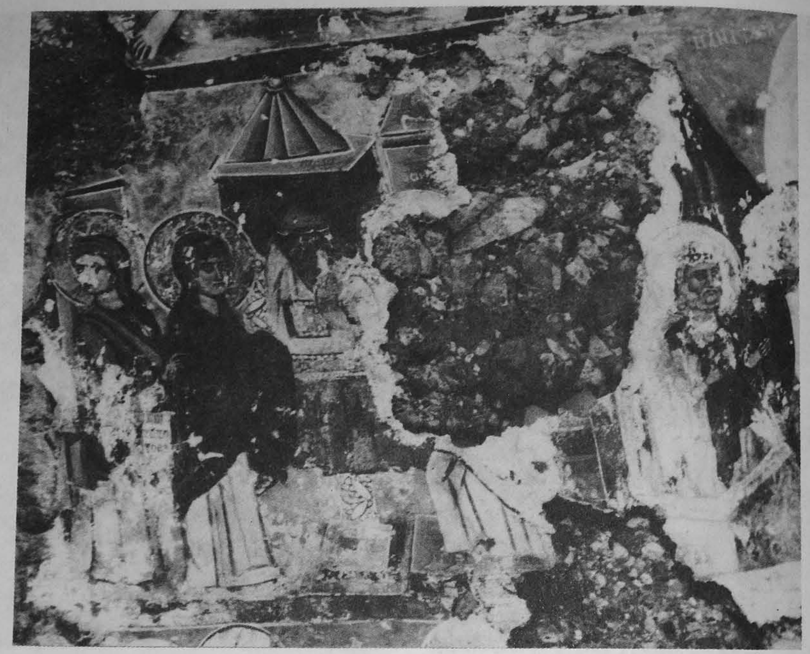
[1] *Zakythinos D. A.* Le Despotat grec de Morée: Histoire politique / Édition revue et augmentée par Chryssa Maltézou. London: Variorum reprints, 1975. P. 16—17, 22—23, 267ff; *Bon A.* La Morée Franque: Recherches historiques, topographiques et archéologiques sur la principauté d'Achaïe (1205—1430). Paris, 1969. P. 71—73, 122—123, 502—508.

[2] *Drandakis N. B.* Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse) // Cah. Arch. 1984. Vol. 32. P. 163—175 (далее — *Drandakis*, 1984); *Drandakis N. B.* Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης. Athens, 1995. P. 70—100. Fig. 1—26. Pl. 12—17 (далее — *Drandakis*, 1995).

[3] Ibid. P. 100.

[4] *Demus O.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongreß. München, 1958. S. 29—30; *Demus O.* The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami / Ed. P. A. Underwood. Princeton, 1975. Vol. 4. P. 143—134 (далее — *Demus*, 1975).

[5] *Moutsopoulos N.* Καστοριά: Παναγία ἡ Μαυριώτισσα. Athens, 1967. P. 33—38. Fig. 35—37; *Pelekanides St., Chatzidakis M.* Καστοριά. Athens, 1984. P. 72—73, 77, 81. Fig. 19—20; *Papamastorakis T.* Ενα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου: οι εξωτερικές



Mani, Langada, cave church of Hagia Marina. The Presentation in the Temple. 1347—1348

τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά // ΔΧΑΕ. 1989—1920. Περ. 4. Τ. 15. P. 221—240. Fig. 1—12.

[6] *Chatzidakis M.* Νεώτερα γιὰ τὴν ιστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρᾶ // ΔΧΑΕ. 1977—1979. Περ. 4. Τ. 9. P. 221—240. Fig. 1—12.

[7] M. Panayotidi in: *Drandakis et al.* Ερευνα στὴ Μάνη // Πρακτικὰ τῆς ἐν 'Αθήναις 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας. 1979. P. 166—173. Pl. 117—121 (далее — *Drandakis et al.*, 1979).

[8] Unpublished, see a short reference by R. Etzeoglou in: Αρχαιολογικὸν Δελτίον. 1973. Τ. 28. B1: Χρονικά, P. 242—243 (далее — *Etreoglou*, 1973).

[9] *Drandakis*, 1995. P. 237—251. Fig. 13—26. Pl. 54—55; Cf.: *Panayotidi M.* Quelques affinités intéressantes entre certaines peintures dans le Magne et dans l'Italie méridionale // Ad Ovest di Bisanzio il Salento medioevale (Martano 1989). Galatina, 1990. P. 123—124.

[10] *Drandakis*, 1995. P. 251—258. Fig. 27—35. Pl. 57; *Tomeković S.* Le Jugement Dernier inédit de l'église d'Agetria (Magne) // JÖB. 1982. Bd 32/5. (XVI. Internationaler Byzantinistenkongreß, Akten. T. 2/5). S. 469—479, dates the frescoes of the narthex to the first decades of the 13th century.

[11] S. Kalopissi in: *Drandakis et al.*, 1979. P. 196—201. Pl. 129.

[12] On the «heavy style» see: *Grape W.* Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul // Pantheon. 1974. Bd 32/1. S. 3—13; *Demus*, 1975. P. 145—148; H. Belting in: *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of the Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978. P. 95, 102ff; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century // L'art byzantin au début du XIV^e siècle, Symposium de Gračanica 1973. Belgrade, 1978. P. 55—83; *Kalopissi-Verti S.* Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante in XIII secolo // Corsi. 1984. T. 31. P. 231—253. For the early stages of the «heavy style» in the Metropolis of Mistra see above note 6.

[13] *Drandakis N. B.* Από τὴν παλαιοχριστιανικὴ βυζαντινη Μάνη // 'Ιστορικογεωγραφικά. 1986. Τ. 1. P. 15—28, espec. 21, 23—24, 26 (далее — *Drandakis*, 1986).

[14] *Drandakis N. B.* Οἱ τοιχογραφίες τῶν Αγίων Αναργύρων Κηπούλας (1265) // 'Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίς. 1980. P. 97—118; *Drandakis*, 1995. P. 307—309. Fig. 4—36. Pl. 70—78. On the inscription A. Philippidis-Braat in: *Feissel D., Philippidis-Braat A.* Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception de Mistra) // Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de



Mani, caves of Diros, Hagioi Theodoroi, apse. The Virgin. Mid of the XIVth century

Byzance. Vol. 3 (Travaux et Mémoires). 1985. T. 9. P. 312—313. № 28. Pl. XIV, *2* (далее — *Feissel, Philippidis-Braat*, 1985); *Kalopissi-Verti S.* Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth Century Churches of Greece. Vienna, 1992. P. 67—69. № 19. Fig. 34 (далее — *Kalopisi-Verti*, 1992).

[15] Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μέσα Μάνης (1278) // Αντίφωνον: 'Αφιέρωμα στόν καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη. Thessaloniki, 1994. P. 451—474, 639—641 (English absract). Fig. on p. 804—812 (далее — *Kalopissi-Verti*, 1994); *Feissel, Philippidis-Braat*, 1985. P. 314—317. № 57. Pl. XVI; *Kalopissi-Verti*, 1992. P. 71—74. № 21a. Fig. 37.

[16] *Kalopisi-Verti*, 1994. P. 470. Fig. 12, 14, 17.

[17] Unpublished, see short reference by: *Etzeoglou*, 1973. № 8. P. 243; 1973—1974. T. 29. B 2. Chronika: P. 419. Pl. 273, *a—y*; *Eadem* in: Λακωνικαί Σπουδαι. 1983. T. 7. P. 466; *Drandakis N. B.* Παρατηρήσεις στίς τοιχογραφίες τοῦ 13 ου αἰῶνα πού σώζονται στή Μάνη // The XVIIth century International Byzantine Congress: Major Papers. Washington, 1986. P. 685, 689, 692, 697. Fig. 10.

[18] S. Kalopissi in: *Drandakis et al.*, 1979. P. 156—160. Pl. 114—115.

[19] *Drandakis N. B.* Ερευναι είς τής Μάνην // Πρακτικὰ τῆς ἐν 'Αθήναις 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας. 1977. P. 222—226. Pl. 138—139.

[20] *Drandakis*, 1986. P. 21, 24, 26.

[21] *Drandakis N. B.* Η ἐπιγραφή τοῦ μαρμάρινου τέμπλου στή Φανερωμένη τῆς Μέσα Μάνης (1079) // 'Αρχαιολογική 'Εφημερίς. 1979. P. 222—225. Pl. 67—68; *Konstantinidi Ch.* Ο ναός της Φανερωμένης στα Φραγκουλιάνικα της Μέσα Μάνης // Δέκατο τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντίνῆς και Μεταβυζαντινῆς 'Αρχαιολογίας καί Τέχνης: Abstracts of the Papers. Athens, 1994. P. 23. On the inscription see: *Feissel, Philippidis-Braat*, 1985. P. 327—328. The stylistic affinity regards that painter of Aphentiko who is characterized by a «realistic» and «anticlassical» manner.

[22] *Millet G.* Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910. Pl. 93, *1*, *4*; 97, *3* (далее — *Millet*, 1910); *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des églises byzantines des Mistra. Paris, 1970. P. 8—13. Fig. 11—14, 21—26 (далее — *Dufrenne*, 1970); *Chatzidakis M.* Mistra: Die mittelalterliche Stadt und die Burg. Athens, 1981. S. 59—67. Fig. 36—38 (далее — *Chatzidakis*, 1981); Cf.: *Panayotidi M.* Quelques notes sur une petite église du XIV^e siècle dans le Magne // Στέφανος, dedicated to Vladimir Vavřinek (Byz. SL.). 1995. T. 56. P. 741 (далее — *Panayotidi*, 1995).

[23] *Mouriki D.* Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα τῆς Μάνης. Athens, 1975 (далее — *Mouriki*, 1975).

[24] On the inscription see: *Kougeas S.* Περὶ τῶν Μελιγκῶν τοῦ Ταυγέτου ἐξ αφορμῆς ανεκδότου βυζαντινῆς επιγραφῆς εκ Λακωνίας // Πραγματεῖαι τῆς 'Ακαδημίας 'Αθηνῶν. 1951. T. 15/3. P. 1—33; *Mouriki*, 1975. P. 12—15; *Feissel, Philippidis-Braat*, 1985. P. 330—332. № 70. Pl. XXII—XXIII.

[25] *Grabar A.* Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues // Byz. 1955—1957. Vol. 25—27. P. 581—590; *Velmans T.* Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age // Journal des Savants. 1965. P. 358—404; *Бичев М.* Стенописите в Иваново. София, 1965; *Бакалова Е.* Ивановските стенописи и идеите на исихазма // Изкуство. София, 1976. № 9. P. 14—21; *Prashkov L., Bakalova E., Boyadjev St.* Monasteries in Bulgaria. Sofia, 1990. P. 79—85.

[26] *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961 (Theophanes der Grieche und seine Schule. Wien;



Mani, Polemitas, Hagios Nicholaos. Saint Kaliniki. Second half of the XIVth century

München, 1968); *Вздорнов Г. И.* Феофан Грек: Творческое наследие. М., 1983. Cf., moreover, monuments of the «School of Novgorod» directly depending on Theophanes: *Вздорнов Г. И.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989; *Колпакова Г. С.* Роспись церкви Успения на Волотовом поле и византийская живопись третьей четверти XIV столетия: Проблемы стиля и духовной ориентации // Искусство христианского мира. М., 1996. Вып. 1. С. 52—70.

[27] *Millet*, 1910. Pl. 93, *3*; 101—102; *Dufrenne*, 1970. P. 12. Sch. XII. Fig. 34; *Chatzidakis M.* Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle: Les recherches sur l'évolution du style // Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines (Bucarest, 1971). Bucarest, 1974. Rapp. I, 173 (далее — *Chatzidakis*, 1974); *Chatzidakis*, 1981. P. 67.

[28] *Mouriki*, 1975. P. 15—16 (on the inscriptions), 29—33, 45—53, 62—66 (on the wall paintings); *Feissel, Philippidis-Braat*, 1985. P. 333. № 71. Pl. XX, *3—4*; P. 334. № 73. Pl. XXI, *2*.

[29] *Drandakis N.* ‘Ο ’Αι-Γιαννάκης τοῦ Μυστρᾶ // ΔΧΑΕ. 1987—1988. Περ. 4. Τ. 14. P. 61—82 (with previous bibliography).

[30] *Drandakis N. B.* ’Ερευναι εις τὴν Μεσσηνιακὴν Μάνην // Πρακτικὰ τῆς εν Αθήναις Αρχαιολογικῆς Εταιρείας. 1976. P. 213—220. Fig. 152—155.

[31] *Frinta M.* Art Investigation of the Punched Decoration of Medieval Italian and non Italian Panel Paintings // Art Bulletin. 1965. Vol. 48. P. 261—265; *Frinta M.* Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurence of the Technique in the West // Gesta. 1981. Vol. 20. P. 333—347; *Kalopissi-Verti S.* Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σὲ εικόνες καὶ τοιχογραφίες τῆς Κύπρου και τοῦ Ελλαδικοῦ χώρου // Πρακτικὰ Β′ Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου: Β′ Μεσαιωνικὸν Τμῆμα. Nicosia, 1986. P. 555—560, esp. 556. Fig. 6.

[32] For the «realistic», «anticlassical» trend of the 14th century see: *Chatzidakis*, 1974. P. 170—172, 183—186; *Mouriki*, 1975. P. 67.

[33] For a survey of the painted churches of the Despotate of Mistra in the second half of the XIVth and the first half of the XVth century see: *Deljyanni-Dori H.* Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ὑστεροβυζαντινοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν στὴν Αγριακόνα // Πρακτικὰ Β′ Τοπικοῦ Συνεδρίου ’Αρκαδικῶν Σπουδῶν (Τεγέα—Τρίπολις 1988). Athens, 1990. P. 598—608. Furthemore, for a survey of the wall painting of the southern Peloponnese in the second half of the XIVth century see: *Chassoura O.* Les peintures murales des églises de Longanikos (Laconia) et les tendances de la peinture byzantine de la deuxième moitié du XIVe siècle dans le sud du Péloponnèse. Paris, 1991 (unpubl. doctoral thesis). P. 414—454.

[34] M. Panayotidi in: *Drandakis et al.* ’Ερευνα στὴ Μεσσηνιακὴ Μάνη // Πρακτικὰ τῆς εν ’Αθήναις ’Αρχαιολογικῆς ‘Εταιρείας. 1980. P. 204—210. Pl. 137—135, *a—b*.

[35] Panayotidi M. in: *Drandakis et al.*, 1979. P. 160—163. Pl. 116.

[36] *Kalopissi-Verti S.* ‘Η Σπηλιὰ τῆς Αγίας Μαρίνας στὴ Λαγκάδα τῆς ’Εξω Μάνης // Αμητός, στὴμνήμη Φώτη Αποστολόπουλου. Athens, 1984. P. 175—189. Fig. 3—7. On the inscription see also: *Feissel, Philippidis-Braat*, 1985. P. 333—334. № 72. Pl. XXI, *1*; P. 357.

[37] *Panayotidi*, 1995. P. 735—742, where there is also a short survey of other XIVth century monuments in the Mani representing more or less the same provincial and conservative trend, see p. 740—741.

[38] *Drandakis*, 1995. P. 138—150. Fig. 1—12. Pl. 26—31. A very important fresco decoration which follows the progressive stylistic currents of the XIVth century occurs in the yet unpublished church of St. George at Nikandri, see short references: *Drandakis*, 1995. P. 42, 24, 25, note 47.

[39] *Delijanni-Dori Y.* Οι τοιχογραφίες της Αγίας Παρασκευής στην Πλάτσα της Εξω Μάνης (έτ. 1412) // Εκτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Αρχαιολογίας καί Τέχνης: Abstracts of the Papers. Athens, 1986. P. 22—23.

[40] *Drandakis*, 1984. P. 20—27; *Drandakis*, 1995. P. 19—26. Cf.: *Drandakis N. D.* Σχεδίασμα καταλόγου τῶν τοιχογραφημένων βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ναῶν Λακωνίας // Λακωνικαί Σπουδαί. 1996. Τ. 13. P. 199—235.

София Калописси-Верти (*Афины*)

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕЧЕНИЯ В ХРАМОВЫХ РОСПИСЯХ ПАЛЕОЛОГОВСКОГО ПЕРИОДА В МАНИ, ПЕЛОПОННЕС

Резюме

Стилистические течения из византийской столицы проникли в отдаленную область Мани, в южной части Пелопоннеса, сразу после перехода крепости Маина в руки византийцев, что произошло в 1262 г. В качестве исходного пункта можно рассматривать церковь Св. Феодоров в Кафионе, реставрированную и расписанную между 1263 и 1270 гг., вероятнее всего, в 1263—1264 гг. Надпись в храме, наряду с ктитором, епископом из Велигосте, упоминает севастократора Константина, который был братом императора Михаила VIII и главнокомандующим военными силами, посланными со стороны византийцев для борьбы с латинянами на Пелопон-

несе. Стенописи этой церкви примыкают к основным стилистическим течениям времени Михаила VIII и могут быть сопоставлены с первой фазой фресковой декорации Митрополии (церкви Св. Димитрия) в Мистре, заказанной между 1270—1285 гг. митрополитом, который следовал проуниатской политике Михаила VIII.

Роспись храма в Кафионе оказала воздействие на некоторые близкие по времени стенописи в Мани, например в церкви Агиа Параскеви (бывшую церковь Св. Феодоров), близ Пиргос Диру. Тем не менее, большая часть росписей последних десятилетий XIII в. в храмах Мани примыкает к консервативным, ретроспективным течениям, для которых характерны реминисценции комниновского стиля. Однако около 1300 г. некоторая часть стенописей отражает так называемый тяжелый стиль (нартекс в Хагетрии, церковь Св. Пантелеймона в Котрафи).

Вехой в истории монументальной живописи в Мани на протяжении XIV в. являются росписи в церкви Св. Николая в Кампинари, Плаца. Ктиторская надпись 1337—1338 гг. упоминает восстановителя храма и амбициозного заказчика росписи в главном наосе, «пансевастоса цаусиос дроггу Мелинкон», который был главой области вокруг горы Тайгет, — региона, населенного славянскими племенами мелингов. Выдающаяся художественная артель, исполнившая роспись центрального наоса храма, была приглашена, вероятно, из Мистры. Она следовала в своем творчестве наиболее передовым художественным течениям того времени.

Остальные памятники XIV и первой половины XV в. представляют собою отголоски стилистических тенденций официальной монументальной живописи того времени, с явно выраженным отпечатком провинциальности.

К ИСТОЛКОВАНИЮ ПРОГРАММЫ РОСПИСИ ДИАКОННИКА ЦЕРКВИ СПАСА НА НЕРЕДИЦЕ В НОВГОРОДЕ

Н. В. Пивоварова (*Санкт-Петербург*)

Фрески диаконника Спаса-Нередицкой церкви — один из наименее изученных участков росписи новгородского памятника. Причина забвения этого важнейшего звена храмовой декорации объясняется не только неполной сохранностью росписи, еще до разрушения в годы Великой Отечественной войны утратившей целый ряд композиций северной стены и свода, но, главным образом, господством представления о достаточной традиционности фресок боковых апсид храма на Нередице. В 1915 г., делая обзор системы росписи храма, В. К. Мясоедов отметил: «Расположение сюжетов Нередицкой церкви следует обычной схеме, установившейся к XI столетию... В алтарной апсиде представлена Богородица Оранта, евхаристия и святители, а в боковых апсидах — житийные циклы... Вместе с композициями помещены ряды святых, ближе к алтарю — преподобные, мученики и свв. воины, дальше от алтаря — свв. жены».[1] Однако подобная характеристика не только не отражает реального положения вещей, поскольку житийный цикл Иоанна Предтечи — далеко не единственный сюжет росписи диаконника, но и сеет недоразумения о действительном местоположении изображений святых жен, по непонятным для нас причинам вытесненных Мясоедовым за пределы алтарного пространства. Между тем наиболее выразительной особенностью росписи диаконника Спасо-Нередицкой церкви как раз и является включение в ее состав невиданной по размаху галереи святых жен, представленных в рост, по пояс и в медальонах, создающих своеобразное обрамление агиографическому циклу.

Исчерпывающее по полноте исследование Т. Ю. Царевской, касающееся вопросов генезиса и развития на новгородской почве житийного цикла Иоанна Предтечи,[2] позволяет по-новому взглянуть на его нередицкий вариант, попытаться выявить черты его неповторимого своеобразия, определить место цикла в иконографической программе росписи памятника.

Включенный в систему росписи диаконника Спасо-Нередицкой церкви[3] житийный цикл св. Иоанна Предтечи состоял не менее чем из девяти сцен, размещенных в виде отдельных клейм в трех верхних ярусах северной и южной стен диаконника. Согласно схемам Л. А. Дурново, он включал композиции «Рождество Иоанна Предтечи» и «Наречение имени Иоанну» (северный и южный склоны свода диаконника), две неизвестные сцены во втором ярусе северной стены и данное им в pendant на южной изображение «Иоанн в темнице». Роспись третьего яруса состояла из сцен «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Пир Ирода» (южная стена) и «Обретение главы Иоанна Предтечи» (северная).[4]

Большинство из перечисленных композиций, к началу XX в. уцелевших лишь во фрагментах, не было должным образом зафиксировано, и об их иконографическом своеобразии ныне приходится только догадываться.[5] Вместе с тем подбор сохранившихся сцен, логика их размещения в пространстве диаконника, сопоставимая со схемой декорации жертвенника, где сцены Протоевангельского цикла имели столь же свободную группировку, позволяют говорить не о повествовательном, а о символическом варианте нередицкого Предтеченского цикла.[6] Это обстоятельство ставит исследователя в жесткие рамки при реконструкции утраченных композиций, убеждает в необхо-



Усекновение главы Иоанна Предтечи. Пир Ирода. Св. мученица Ирина. Церковь Спаса на Нередице, южная стена диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, нег. III-8656

димости верифицировать данные ранее произведенных атрибуций.

Аналогичный подход, при котором из обширного репертуара сцен житийного цикла св. Иоанна Предтечи отбирались самые важные, существенные для раскрытия определенного идейного замысла композиции, демонстрируют немногие памятники. В церкви Спаса на Нередице, как было недавно доказано, в состав таких сцен входили композиции обретений главы св. Иоанна Предтечи, чье местонахождение в диаконнике было обусловлено фактом хранения почитаемой реликвии (главы пророка) в восточной части южного нефа базилики Студийского монастыря в Константинополе.[7] Представляется, что этим же фактом может быть объяснено и необычное иконографическое решение еще двух сцен цикла — «Усекновение главы Иоанна Предтечи» и «Пир Ирода», выразительную особенность которых составляло нарочито акцентированное в композиции изображение главы св. Иоанна.[8] Сами композиционные схемы этих «житийных клейм» значительно уклонялись от традиционной иконографии сцен Предтеченского цикла. Так, первое из них, обычно идентифицируемое с «Усекновением главы Иоанна Предтечи», по существу являлось иллюстрацией эпизода «Саломея получает главу св. Иоанна Предтечи»: обезглавленная фигура св. Иоанна уже повержена, палач, держащий в левой руке вложенный в ножны меч, правой рукой протягивает стоящей напротив Саломее отсеченную голову пророка. Таким образом, речь в композиции идет не о конкретном моменте исполнения смертного приговора, как было принято в традиционной иконографии сцены,[9] но о воспринятом вне времени факте казни святого. Сокращение состава сцен повествовательного житийного цикла Предтечи, где «Усекновение главы Иоанна» и «Вручение главы Саломее» обычно следовали одно за другим,[10] не только способствовало большей компактности цикла, но позволяло сделать акцент на изображении чаши (а не блюда!) с погруженной в нее главой Иоанна. Эта же чаша фигурировала в соседней композиции «Пир Ирода», в которой Саломея подносила «трофей» к пиршественному столу, в свою очередь, также соединявшей два эпизода повествования «Пир Ирода» и «Поднесение главы Иродиаде» в один.[11]

При относительной компактности цикла и тщательности в отборе клейм некоторые недоумения вызывало наличие в его составе отделенных друг от друга сцен «Рождество св. Иоанна Предтечи» и «Захария пишет имя Иоанна», отмеченных Л. А. Дурново на северном и южном склонах свода диаконника.[12] Описания сохранившихся фрагментов этих композиций[13] склоняют, как кажется, к иной атрибуции сцен. На северном склоне свода диаконника Н. П. Сычевым был зафиксирован «слабо заметный нимб и в нем следы красных волос», на южном — утраченный до рисунка «силуэт Иоанна Крестителя (?)». Отождествив композицию на северном склоне свода со сценой «Рождество св. Иоанна Предтечи», было бы трудно объяснить присутствие в ней *святого* с красными волосами. Вместе с тем это окажется реальным, если предположить, что в данном месте располагалась композиция «Благовестие Захарии», включавшая изображение слетающего ангела.[14] Зарисовка второго фрагмента и его фотография, исполненная Л. А. Мацулевичем,[15] заставляют скорее видеть на фреске изображение склоненной женской фигуры, окутанной складками мафория, что позволяет отождествить изображенную со св. Елизаветой и, соответственно, идентифицировать сцену как «Рождество св. Иоанна Предтечи».[16]

Косвенным подтверждением предложенной атрибуции служат более поздние житийные циклы св. Иоанна Предтечи, также относящиеся к разряду символических. Речь идет о фрагментах росписей в церкви Успения на Городке в Звенигороде (начало XV в.) и Успенского собора во Владимире (1408 г.). Сведенные до минимума циклы начинались здесь сценами «Благовестие Захарии» и «Рождество св. Иоанна Предтечи», размещавшимися на северной и южной стенах жертвенника.[17]

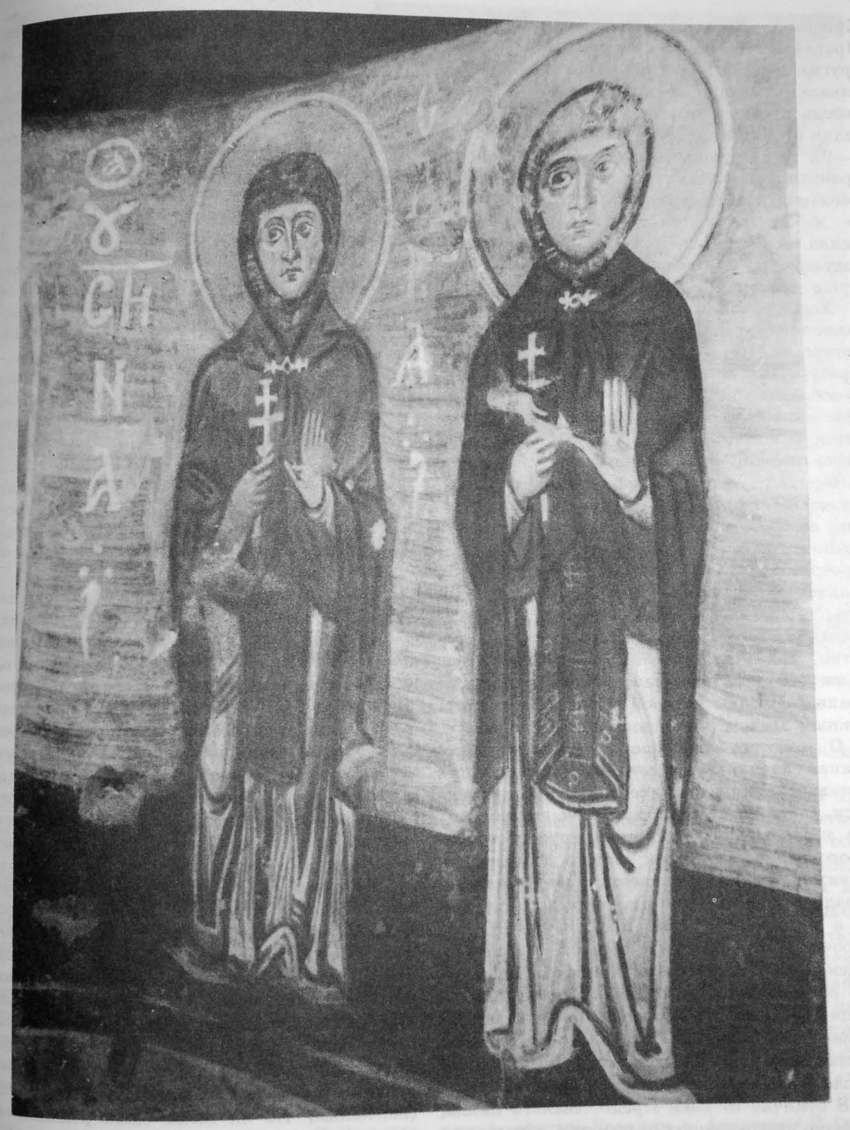
Наиболее сложным моментом при анализе нередицкого Предтеченского цикла оказывается реконструкция полностью утраченных композиций, располагавшихся рядом друг с другом на северной стене диаконника и заполнявших лакуну между сценами «Рождество св. Иоанна Предтечи» и «Св. Иоанн в темнице». В повествовательных житийных циклах святого эти места могли занимать сцены «Елизавета с младенцем Иоанном скрывается в скале», «Архангел изводит младенца Иоанна в пустыню», «Проповедь иудеям», «Крещение



Иоанн Предтеча. Церковь Спаса на Нередице, конха диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, нег. III-8326



Св. Рипсимия и Зиновия. Церковь Спаса на Нередице, северная стена диаконника. 1199 г.



Св. Устина и Домника. Церковь Спаса на Нередице, южная стена диаконника. 1199 г.

Христа», «Крещение народа», «Обличение Ирода» и многие другие композиции. Чаще других в циклы вводились сцены «Архангел изводит младенца Иоанна в пустыню» и «Проповедь иудеям», основанная на текстах Евангелия от Матфея и Луки (Мф. 3: 7—10; Лк. 3: 7—9).[18] Присутствие первой сцены во всех сохранившихся русских памятниках позволяет с большой долей вероятности реконструировать ее в составе нередицкого Предтеченского цикла. Возможность включения в него второй подтверждает, как кажется, изображение в конхе диаконника Спаса на Нередице.

Хорошо известно, что конху нередицкого диаконника занимала монументальная полуфигура св. Иоанна Предтечи.[19] Однако в литературе ни разу специально не было отмечено своеобразие иконографического типа святого. Облаченный в одежды пророка — охряной хитон и синий, переброшенный через левое плечо гиматий — Предтеча был представлен с развернутым свитком в левой руке и поднятой в жесте благословения десницей. Для понимания особого значения такого изображения важно вспомнить, что более распространенным в росписях боковых компартиментов церквей являлся образ св. Иоанна, облаченного в милоть, с высоким крестом в правой руке, намекающим на его миссию Крестителя.[20] Понятно, что в росписи Нередицы акцент ставился на проповеднической деятельности Иоанна, эпизоды которой должны были стать важным звеном житийного цикла святого.[21]

О том, что тема пророческого служения Иоанна являлась необычайно значимой для составителя иконографической программы росписи, свидетельствовало еще одно выразительное изображение. В нижнем ярусе росписи, строго под полуфигурой святого в конхе, составитель программы поместил заключенное в медальон изображение шестикрылого серафима с надписью: а АΝГ ШЕСТКРНЛЬΝНН.[22] Нарочитое сопоставление образов, безусловно, подсказанное текстом книги пророка Исайи — тем ее эпизодом, где серафим, вкладывая горящий уголь в уста пророка, пробуждает его пророческий дар (Ис. 6: 6—7),[23] — играло существенную роль в раскрытии идейного замысла росписи бокового компартимента.[24]

В отличие от сцен Предтеченского цикла, серьезно пострадавших от времени, образы святых жен, часть из которых и до настоящего времени сохраняется в росписи диаконника, известны по снимкам 1900-х годов, что существенно облегчает установление принципов, лежащих в основе их отбора.[25]

Роспись нередицкого диаконника включала 12 изображений святых жен, размещенных в двух нижних ярусах северной и южной стен и на западном склоне арки прохода в центральную апсиду. Четыре из них — святые Рипсимия, Зиновия, Устина и Домника — представлены в рост, ниже конхи, занятой полуфигурой Иоанна Предтечи. По сторонам от них расположены поясные изображения святых Христины, Ирины и Агафии (первые два в медальонах). Нижний ярус росписи образован полуфигурами святых Доменики, Татьяны и Евфимии (первые две в медальонах, вторая — в аркасольной нише), фигурой святой Матроны (южная грань юго-восточного столпа) и поясным изображением святой Екатерины в арке прохода в центральную апсиду. На восточной стене, над конхой диаконника находились еще три женских изображения: святая мученица Улита, по традиции, представленная вместе со своим сыном Кириком, и выше — две жены-мироносицы, припадающие к ногам Иисуса Христа в композиции «Χάιρετε».

Единственная попытка интерпретации изображений святых жен в росписи Нередицы была предпринята в 1972 г. М. В. Щепкиной, рассматривавшей вопрос о составе так называемого «Успенского сборника» — рукописи конца XII—начала XIII в., происходящей из Успенского собора Московского Кремля.[26] Основываясь на специфическом характере отбора текстов житий святых, включенных в сборник, она высказала предположение о первоначальной принадлежности рукописи княгине Марии Шварновне, первой жене владимиро-суздальского князя Всеволода Большое Гнездо.[27] Появление в составе сборника житий святых Ирины, Февронии, Феодосии и Марии было обусловлено, по мнению Щепкиной, особым замыслом заказчицы, стремившейся таким образом собрать воедино жития святых, соименных представительницам ее рода.[28] Существованием родственных связей между домом Всеволода Большое Гнездо и строителем храма на Нередице, новгородским князем Ярославом Владимировичем (напомним, что их жены были родными сестрами), было объяснено включение изображений этих святых жен в роспись Нередицы.[29] На основании письменных источников,



Св. Татиана. Церковь Спаса на Нередице, северная стена диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, нег. III-8645

к категории соименных представительницам владимиро-суздальской княжеской династии святых были отнесены нередицкие образы святых Христины, Анастасии и Пелагеи; с безвестными волынскими и киевскими родственницами Марии Шварновны предположительно связаны изображения святых Евдокии, Евфимии, Евфросинии, Татианы, Устины, Улиты и Рипсимии.[30]

Предложенное М. В. Щепкиной истолкование не может быть признано убедительным не столько в силу крайней ограниченности наших знаний об именах представительниц различных ветвей княжеских династий, сколько по причине широкого распространения образов большинства из упомянутых святых в византийских храмовых программах. Достаточно вспомнить галереи святых жен в росписи нартекса Софии Охридской (середина XI в.)[31] или в стенописи церкви Богородицы Левишки в Призрене (между 1310 и 1313 гг.).[32]

Ограниченный в работе над составом храмовой росписи рамками месяцеслова, составитель иконографической программы чаще всего останавливал свой выбор на именах наиболее почитаемых святых жен. Помещение их изображений в соответствующий содержательный контекст позволяло существенно обогатить тематику росписи отдельного компартимента, придать дополнительные оттенки звучанию программы в целом. Это положение уже было продемонстрировано нами на примере росписей центральной апсиды и западного нефа Спаса на Нередице, включавших изображения «патрональных», по предположению М. В. Щепкиной, святых Евдокии и Анастасии.[33] Обратимся теперь к росписи диаконника. Каков в действительности критерий отбора изображе-



Св. Христина. Церковь Спаса на Нередице, южная стена диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, нег. III-8655



Св. Екатерина. Церковь Спаса на Нередице, арка прохода из диаконника в центральную апсиду, западный склон. 1199 г. Фотоархив ИИМК, нег. III-8655



Св. Доменика. Церковь Спаса на Нередице, северная стена диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, нег. III-8648

ний святых жен? Не связан ли он с функцией помещения, которое изображения занимают?

Отрывочность сведений литургических источников XII—XIII вв. не позволяет составить четкого представления о функциях помещений, с севера и юга примыкающих к центральной апсиде. Локализуя в одном из них совершение чина проскомидии, источники говорят об использовании другого в качестве хранилища церковных сосудов, литургических одежд, а иногда и казны, называя его сосудохранительницей. Однако в отдельных случаях обе функции могло выполнять одно помещение. Об этом свидетельствует так называемый Служебник Варлаама Хутынского, предписывающий совершение проскомидии в сосудохранительнице. Обратившая внимание на этот факт проф. Г. Бабич отметила, что определенную помощь для разграничения функций боковых капелл может оказать характер их живописного декора.[34]

Рассматривая программу росписи северо-восточной капеллы нередицкого храма, мы выделили несколько сюжетов, однозначно свидетельствующих о ее использовании в качестве места совершения проскомидии. Занимающее конху поясное изображение Богоматери Оранты с медальоном Христа Еммануила на груди, служащее символическим намеком на акт изъятия Агнца из просфоры, характер отбора сцен Протоевангельского цикла, включающего композиции «Отвержение жертвы», «Иоаким у стад своих», изображение полуфигур святителей и диакона ясно указывают на достаточно определенные функции помещения.[35] Данное обстоятельство позволяет видеть в юго-восточной капелле храма сосудохранительницу. Можно ли найти подтверждение этому в характере ее декора?

Состав росписи южного алтаря Нередицы был сформирован изображениями трех групп святых жен. В первую из них входят святые

диакониссы, вторую образуют монахини, к третьей принадлежат царственные святые жены. Основополагающим принципом, позволяющим объединить образы этих святых, служит принадлежность изображенных к лику Невест Христовых. Представительницы первой группы — святые диакониссы — особая категория дев-церковнослужительниц.[36] Возникновение чина диаконисс восходит к раннехристианским временам. Первоначально в их обязанности входила помощь священникам при крещении женщин, наставление крещаемых, попечение и забота о больных.[37] Впоследствии едва ли не главной их специализацией становится наблюдение за поддержанием порядка в церкви. Служительницам предписывалось стоять при дверях женского отделения храма, что отразилось на тексте молитвы при хиротонии дьяконисс, прямо называющей их «стражами святых Твоих врат».[38] Именно эта функция диаконисс, по мнению проф. А. Грабара, воскресает в системах росписей византийских храмов, отводящих им место по сторонам от церковного входа.[39] Включение изображений диаконисс (святых Устины, Домники и Татианы) в роспись сосудохранительницы Спасо-Нередицкой церкви,[40] безусловно, должно было иметь иную подоплеку.

По мнению С. В. Троицкого, опирающегося на свидетельство Вальсомона, древние диакониссы несли то же служение в алтаре, что и диаконы.[41] Об этом недвусмысленно свидетельствуют тексты чинов рукоположения в диакониссы, заключительным моментом которых было вручение поставляемой потира. Из описания обряда следует, что после молитв епископ возлагал на шею диакониссы под мафорием диаконский орарь, перенося оба его конца наперед, а после причащения вручал ей потир, который диаконисса ставила на престол.[42] Смысл вручения потира, по мысли Троицкого, был тот, что в обязанности диаконисс входило приготовление святых сосудов, расстановка их в таком порядке, какого требует священнодействие, хранение тех сосудов, которые окажутся нужными после Великого входа. Девам предписывалось приготовление предложения, чаши, дискоса и вещества для таинства Евхаристии, содержание в чистоте священных покровов, т. е. те функции, которые впоследствии, с запрещением диакониссам доступа в алтарь, станет исключительной обязанностью диаконов.[43] По-видимому, именно отголоском этой далекой традиции и является размещение изображений святых диаконисс в росписи помещения, исполнявшего функции сосудохранительницы.

Подобно диакониссам, обручившим свое девство Христу, представленные в росписи нередицкого диаконника монахини и царственные святые также принадлежали к лику Невест Христовых. Противопоставление чистой девы запятнавшей себя первородным грехом и лишенной райского блаженства Еве становится темой многих похвальных слов святым. «Залогом будущего уже наслаждаешься ты, дева; святость воскресения уже присуща тебе» (Св. Иоанн Златоуст. Похвальное слово святой первомученице Фекле).[44] Отражением представлений о девстве как залоге райского блаженства может быть признана традиция изображения святых дев поблизости от алтаря, признаваемого в церковной топографии символом рая. Еще более конкретные основания локализации изображений святых жен в росписи Нередицы дают тексты, напрямую уподобляющие деву священному сосуду. По словам Иоанна Златоуста, «дева есть сосуд священный, порфира, в которую не позволительно облекаться никому другому, кроме Царя всех...»[45]

Таким образом, тема сосуда — реального и мистического — оказывалась ведущей в декорации помещения, призванного служить сосудохранительницей. Воплощенная в образах святых дев, она, как было показано выше, была доминирующей и в сценах житийного цикла Иоанна Предтечи, важная роль в композициях которого принадлежала мотиву чаши, жертвенного сосуда. Однако, как кажется, между композициями Предтеченского цикла и изображениями святых существовали и более конкретные тематические переклички.

На южной грани юго-восточного пилона в церкви на Нередице помещена фигура мученицы, облаченной в охряной хитон и красный мафорий. Рядом с изображением сохранился фрагмент надписи, свидетельствующий о том, что имя святой в процессе работы над росписью было переписано. По заключению Л. А. Дурново, в первоначальной надписи святая была названа «Февронией»; впоследствии имя ее было изменено на «Матрона».[46] Если изображение святой девы Февронии было, как мы показали выше, вполне закономерным в росписи диаконника,[47] то образ святой Матроны,

из любви к Христу тайно покинувшей мужа и скрывшейся в мужской одежде в монастыре блаженного Вассиана, — несколько выбивался из общего контекста.[48] Если сведения Л. А. Дурново точны, то мы имеем уникальный случай корректировки программы храмовой росписи. Основой для нее мог служить текст Метафрастова Жития святой Матроны (память 9 ноября), согласно которому, разоблаченная монахами обители, она была отправлена в Эмесский женский монастырь, где явилась свидетельницей обретения главы святого Ионна Предтечи. (Напомним, что изображение святой Матроны было расположено под композициями «Обретений», сосредоточенными в третьем ярусе северной стены компартимента.) По мнению преосвященного Филарета, этот эпизод из Метафрастова Жития Матроны страдает исторической недостоверностью и, повидимому, обусловлен смешением двух святых одного имени.[49] Тем не менее, нередицкий образ может являться любопытным свидетельством знакомства русских книжников в конце XII в. с каким-то списком Метафрастова Жития святой Матроны.

Среди изображений Невест Христовых особое место в росписи диаконника было отведено образам царственных святых: Ирины, Агафии, Христины и Екатерины.[50] Изображение одной из них — святой Христины — было выделено размером и помещено в медальоне на северной стене диаконника, над проходом в центральную апсиду. Для ясного понимания причин включения именно этих образов святых дев важно вспомнить, что в системе нередицкой росписи южная сторона церкви мыслилась как княжеская. Именно здесь располагались изображение святого Иоанна-воина — патрона князя-строителя — и знаменитая ктиторская композиция, в которой Ярослав Владимирович подносил возведенный и расписанный им храм сидящему на троне Христу. На это же указывала обширная галерея святых воинов — покровителей княжеского рода. Безусловно, небесными покровительницами жены Ярослава Владимировича — княгини Елены — следует признать царственных святых, представленных в росписи нередицкого диаконника и в арке прохода в западный неф.[51]

Подобная система росписи отвечала характеру постройки, возведенной княжеской четой в связи с внезапной смертью двух юных княжичей — Изяслава и Ростислава Ярославичей. Напомним, что в память о трагедии весны 1198 г. в росписи конхи центральной апсиды храма появилась своеобразная композиция: к монументальной фигуре Богоматери Оранты с медальоном Христа Еммануила в лоне приближалась необычная процессия святых, возглавляемая первыми русскими мучениками — святыми князьями Борисом и Глебом. Представленные как участники Небесной литургии, поклоняющиеся символическому изображению небесного жертвенника — образу Богоматери Воплощение, — святые Борис и Глеб, сами являвшие образ жертвы, ассоциировались для князя с безвременно ушедшими из жизни сыновьями.[52] Не являлось ли особо акцентированное в росписи диаконника изображение святой мученицы Христины, почитаемой в один день со святыми Борисом и Глебом (24 июля), дополнительным намеком на первоначальный замысел строителя церкви?[53]

Однако, едва ли не самым выразительным образом в росписи диаконника, свидетельствовавшим о непосредственной связи с ктиторской идейной программой, являлось изображение святой Доменики, размещенное на северной стене компартимента.[54] Имя этой святой не упоминается в древнерусских месяцесловах домонгольского времени, отсутствует оно и в современных греческих рукописях. В то же время оно известно на Западе как латинская калька греческого имени «ἡ ἅγια Κυριακή» или славянского «Неделя», принадлежащих одной святой, почитаемой церковью 7 июля. Согласно латинской версии ее жития, святая родилась в Кампании, пострадала при Максимиане. Тело ее чудесным образом было перенесено в Тропею в Калабрии, «именовавшуюся некогда Великой Грецией». Греческая версия жития уточняет, что долгожданный младенец появился на свет в воскресенье, отчего и был назван Кириакой.[55] Отсутствие в русских святцах необычайно значимой для составителя программы росписи святой, имя которой символизировало воскресение, заставило искать ее в чуждых литургических источниках. Занявший в росписи подобающее место среди святых дев,[56] образ св. Доменики оказался в то же время проводником ктиторской идейной программы. Одна из святых патрицианского рода, она выражала чаяния княжеской четы на будущее воскресение к новой вечной жизни.

Завершенная парными образами святых Улиты и Кирика — матери и сына, приняв-



Жены-мироносицы из композиции «Явление Христа женам-мироносицам». Св. Кирик и Улита. Церковь Спаса на Нередице, восточная стена, над проходом из наоса в диаконник. 1199 г. Фотоархив ИИМК, нег. II-26679

ших мученический венец за веру Христову,[57] система росписи нередицкого диаконника венчалась колоссальной композицией «Явление Христа женам-мироносицам».[58] Господство над росписью диаконника сюжета, прообразующего конечное воскресение всех смертных, не просто соответствовало характеру программы росписи храма на Нередице, демонстрировавшей тесное переплетение тем смерти и воскресения, но могло свидетельствовать о знакомстве ее создателей с богослужебной практикой Иерусалимской церкви XII в., предусматривавшей участие в службах особого чина диаконисс-мироносиц. Однако этот сюжет нуждается в специальном рассмотрении.[59]

---

[1] *Мясоедов В. К.* Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925. С. 12 (далее — *Мясоедов*, 1925).

[2] *Царевская Т. Ю.* Новгородская монументальная живопись второй половины XII века: Росписи церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Дисс. ... канд. искусствовед. М., 1993. С. 84—113 (далее — *Царевская*, 1993); *Она же.* Тема «Обретений главы Иоанна Предтечи» в новгородских росписях XII в. // ДРИ: Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 1999.

[3] Посвящение росписи диаконника св. Иоанну Предтече — одно из знаменательных явлений в средневековой традиции почитания святого, основу которого составлял культ реликвии (главы св. Иоанна), хранившейся в восточном отделении южного нефа церкви Студийского монастыря. См.: *Weitzmann K.* Byzantine Liturgical Psalters and Gospels. London, 1980. P. 247; *Царевская*, 1993. С. 86—87. Другая система храмовой декорации, соединявшая образ св. Иоанна Предтечи с росписью жертвенника, имела символико-литургическое обоснование, ибо, по толкованиям Псевдо-Германа и Феодора Андидского, епископ, начинающий литургию, уподобляется святому Иоанну Предтече, начавшему проповедь словами: «...покайтесь, ибо приблизилось Царство небесное» (Historia ecclesiastica // PG. T. 98. Col. 401A); Προτεορία // PG. T. 140. Col. 432B, § 11). Цит. по: *Millet G.* Le Monastère de Daphni: Histoire, architecture, mosaïques. Paris, 1899. P. 88 (далее — *Millet*, 1899).

Наиболее ранние примеры обеих систем живописной декорации боковых восточных компартиментов дают фрески Св. Софии Охридской (середина XI в.), церкви Св. Георгия Диасорита на Наксосе (около середины XI в.), храма Св. Пантелеймона в Нерези (1164 г.) и другие памятники. См.: *Миљковиќ-Пепек П.* Материјали за македонската средновековна уметност: Фреските во светилиштето на црквата св. Софија во Охрид // Изданија на археолошкиот музеј — Скопје: Зборник (1955—1956). Скопје, 1956. С. 58—61. Сх. II (далее — *Миљковиќ-Пепек*, 1956); *Chatzidakis M., Drandakis N.* Naxos. Athens, 1989. (Byzantine Art in Greece: Mosaics — Wall Paintings). P. 72. Sch. I. N 58, 59, 60. Fig. 12 (далее — *Chatzidakis, Drandakis*, 1989); *Месеснел Ф.* Најстарији слој фресака у Нерезима: Стилска студија // ГСНД. Скопје, 1930. Т. 7—8: Одељење друштвених наука. № 3—4. С. 120; мозаики Дафни (около 1100 г.) и фрески капеллы Св. Иоанна в Мистре (XIV в.) см.: *Millet*, 1899. P. 88; *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mystra. Paris, 1970. P. 19. Sch. XXIII. N 15. Fig. 78.

На русской почве данная система представлена фресками Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове (середина XII в.) и росписями Андрея Рублева в церкви Успения на Городке в Звенигороде (начало XV в.) и Успенском соборе во Владимире (1408 г.). *Соболева М. Н.* Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // ДРИ: Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 11; *Филатов В. В.* Особенности иконографии фресок Андрея Рублева в соборе Успения на Городке в Звенигороде // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 8—9; *Филатов В. В.* Описание фресок собора Успения на Городке в Звенигороде (новые открытия) // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 389—390. Сх. «б» на с. 407 (далее — *Филатов*, 1995); *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 27. Ил. 110—111, 114 (далее — *Лазарев*, 1966).

[4] *Мясоедов*, 1925. Сх. V, *1*, *2*.

[5] Не были отсняты фрагменты первой композиции цикла, связанной с историей Рождества Иоанна Предтечи, не сохранилось каких-либо упоминаний и об остатках сцен Обретений главы святого. Имеются воспроизведения лишь четырех эпизодов цикла: сцены на южной стене диаконника, атрибутированной в альбоме ГРМ как «Захария пишет имя Предтечи» (*Мясоедов*, 1925. Сх. V, *1*: *2*, табл. XLVIII, *2*), композиций «Иоанн Предтеча в темнице» (Там же. Сх. V, *1*: *5*, табл. XLVIII, *1*), «Усекновение главы Иоанна Предтечи» и «Пир Ирода» (фото И. Ф. Чистякова в фотоархиве ИИМК, нег. III-8656, копия Л. А. Дурново, 1925 г. в ГТГ).

В литературе не предпринималось ни одной попытки реконструкции недостающих эпизодов цикла.

[6] Наиболее выразительные образцы повествовательных житийных циклов св. Иоанна Предтечи, имеющие ленточное фризообразное построение, сближающее их с подробными сериями миниатюр иллюминированных рукописей, сохранились в росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря и церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Состоящий из девяти сцен мирожский цикл включает эпизоды: «Благовестие Захарии», «Немотствующий Захария», «Рождество Иоанна Предтечи», «Принесение Иоанна в храм» (?), «Елизавета с младенцем Иоанном укрывается в скале», «Архангел Михаил изводит Предтечу в пустыню», «Моление в пустыне», «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Поднесение главы Иоанна Иродиаде». См.: *Царевская*, 1993. С. 89. Утративший начальные эпизоды аркажский цикл, некогда состоявший из 20 сцен, сохранился в следующем составе: «Явление ангела Иоанну в пустыне», «Обличение Ирода», «Проповедь Иоанна воину» (?), «Заключение Иоанна в темницу», «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Поднесение главы Иродиаде», «Пир Ирода», «Христос узнает о смерти Предтечи», «Погребение св. Иоанна», «Обретение главы Иоанна Предтечи» (3

эпизода), «Иоанн Предтеча в пустыне». См.: Там же. С. 90—108.

[7] Там же. С. 110.

[8] Фотоархив ИИМК, нег. III-8656.

[9] Палач изображался либо готовящимся к казни, с занесенным мечом над склоненной фигурой Иоанна — именно так он представлен в аркажской росписи (*Царевская*, 1993. С. 93), либо вкладывающим меч в ножны рядом с обезглавленной фигурой Иоанна — 11-е клеймо иконы из монастыря Св. Екатерины на Синае, XIII в. Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens, 1990. P. 178. Fig. 52 (далее — Sinai, 1990).

[10] Такой порядок следования событий может быть отмечен в росписях собора Мирожского монастыря, церкви Благовещения на Мячине, вышеупомянутой иконе монастыря Св. Екатерины на Синае и других, более поздних памятниках.

[11] По остроумному предположению Т. Ю. Царевской, литературным источником композиции «Пир Ирода», в отступление от канонической последовательности евангельских событий завершавшей историю с усекновением главы Иоанна, могла быть «Беседа» св. Иоанна Златоуста на Усекновение главы Иоанна Предтечи, согласно которой, глава, принесенная в среду пиршества, продолжала обличать Ирода (*Царевская*, 1993. С. 95). См.: «...и несяху главу Иоанову на блюде на ве(ч)рю а кровь искапаше о(т) нея. и тогда вопияше ко Ироду не достои(т) ти имети жены бра своего. и по смрти бо праведныи живъ есть. и главе его оусечене. гласъ его живъ есть». — В 29 день месяца августа Слово Иоанна Златоустаго на Усекновение главы Иоанна Предтечи / Изд. ОЛДП. СПб., 1877. Л. 88 об.—89.

[12] *Мясоедов*, 1925. Сх. V, 2: 3, V, 1: 2.

[13] Дневник работ в Нередице в 1910 г. // Архив ИИМК. Ф. 51. Д. 3 (б/п).

[14] Такую иконографию имеет сцена в большинстве сохранившихся памятников. В клейме на синайской иконе ангел изображен в рост, как в композиции «Благовещение».

[15] *Мясоедов*, 1925. Табл. XLVIII, *2*.

[16] Именно в такой позе изображаются роженицы в многочисленных композициях «Рождества».

[17] *Филатов*, 1995. С. 389; *Лазарев*, 1966. Ил. 110—113. Во владимирской росписи изображение Рождества не сохранилось. Этот же порядок сцен демонстрируют житийные циклы св. Иоанна Предтечи в Метафрастовом Минологии Национальной библиотеки в Париже (Paris, gr. 1528, XI в.), во фресках Ахталы (начало XIII в.), на иконе Синайского монастыря. *Lidov A.* The Mural Paintings of Akhtala. Moscow, 1991. P. 77—78. Diagr. 4. № 19, 20; Sinaï, 1990. P. 178. Fig. 52.

В житийном цикле св. Иоанна Предтечи в диаконнике церкви Богоматери Перивлепты в Охриде (1295 г.) следующая за «Благовестием Захарии» сцена «Встреча Марии и Елизаветы» перенесена в нижний регистр росписи и соотнесена с начальными композициями начинающегося здесь Богородичного цикла. Таким образом, сцены «Благовестие Захарии» и «Рождество Иоанна Предтечи» также оказываются рядом в верхних зонах северной и южной стен. *Babić* G. Les chapelles annexes des églises byzantines: Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969. P. 134—135 (далее — *Babić*, 1969).

[18] Сцена «Архангел изводит младенца Иоанна в пустыню» была включена в состав росписей Спасо-Мирожского монастыря, Кирилловской церкви в Киеве (около 1170 г.), церкви Благовещения на Мячине, церкви Успения на Городке в Звенигороде, Успенского собора во Владимире. См.: *Царевская*, 1993. Примеч. 313; *Логвин Г.* Украинское искусство X—XVIII вв. М., 1963. С. 55. Ил. 28; *Филатов*, 1995. С. 388—389. Ил. на с. 392; *Лазарев*, 1966. Ил. 114—118. Этот же сюжет представлен в 7-м клейме иконы «Иоанн Предтеча с житием» из монастыря Св. Екатерины на Синае. Sinai, 1990. P. 178. Fig. 52.

«Проповедь иудеям» сохранилась в росписях Св. Софии Охридской, церкви Св. Георгия Диасорита на о. Наксос, в клейме иконы Синайского монастыря. *Миљковић-Пепек*, 1956. С. 58, 59. Сх. II, бр. 36. Табл. XXIII; *Chatzidakis, Drandakis*, 1989. P. 72. Plan N 59; Sinai, 1990. P. 178. Fig. 52; в многочисленных миниатюрах иллюминированных рукописей. См.: *Царевская*, 1993. Примеч. 315.

[19] Фотоархив ИИМК, нег. III-8326; Памятники древнерусского искусства. СПб., 1908. Вып. 1. Табл. 2.

[20] Такие изображения находятся в конхах Св. Софии Охридской, церквах Успения в Дафни и Богоматери Перивлепты в Охриде. См.: *Миљковић-Пепек*, 1956. С. 58. Сх. II, бр. 32. Сл. 16; *Millet*, 1899; *Babić*, 1969. P. 134. Ср. также аналогичное изображение в рост в нише диаконника церкви Св. Георгия Диасорита на о. Наксос (*Chatzidakis, Drandakis*, 1989. P. 72. Plan N 58) и образ св. Иоанна из композиции «Беседа Иоанна с Христом» в юго-западной капелле католикона монастыря Св. Луки в Фокиде, исполнявшей функцию крещальни (*Babić*, 1969. P. 166—167; *Chatzidakis Th.* Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide // Cah. Arch. 1972. Vol. 22. P. 107—112.

[21] Тема прославления Иоанна как пророка и проповедника звучит в тексте службы на Рождество Иоанна Предтечи (24 июня): «Иже во пр(о)рце(х) верхъ, и начало апсло(м); ти отроча пр(о)ркъ вышняго нарекешися, и преди идеши пути готовя ему» — На литии. Слава, глас 5; «Виж(д)ь Елисавефь къ дѣве Мрии глющи. что прииде ко мне мти Га моего. Ты цря носиши а аз воина... ты слово а азъ гла(с) проповедающе цр(с)тво нб(с)ное» — На малой вечерне. Слава и ныне, глас 8; «Иоанн... покаяния проповедникъ очищение согрешениемъ. иже сущи(м) во аде блговестуя иже из мртвы(х) воскр(с)ние и моля о дша(х) наши(х) — На великой вечерне. Самогласен, глас 4 и др. См.: Служба... месяца июня КД на Рж(с)тво стаго и славнаго пррка Иоанна / Изд. ОЛДП. СПб., 1877. Л. 170, 164 об., 165 об.

[22] Фотоархив ИИМК, нег. III-8647.

[23] С другой стороны, этот образ мог намекать на ангельское естество св. Иоанна Предтечи.

Подобное же изображение серафима в тимпане над сводом жертвенника Нередицы (*Мясоедов*, 1925. Сх. VII, 1: 2), безусловно, было соотнесено с образом Богоматери в его конхе, прославляемой в гимнографии как «честнейшая херувим и славнейшая без сравнения серафим».

[24] Известны и другие способы акцентуации темы пророческого служения Иоанна. Так, в роспись диаконника церкви Св. Георгия Диасорита на о. Наксос были дополнительно введены изображения ветхозаветных пророков: царей Давида и Соломона и пророка Исайи. См.: *Chatzidakis, Drandakis*, 1989. P. 72—73. Plan N 61, 63, 62.

[25] Роспись диаконника включала также изображения двух мучеников, располагавшиеся на склонах

арки, и образ святого столпника, помещавшийся справа от окна на южной стене компартимента, ныне полностью разрушенные. *Мясоедов*, 1925. Сх. V, 2: 2; V, 1: 3, 4. Идентификация этих изображений в силу их плохой сохранности не была произведена.

[26] *Щепкина М. В.* О происхождении Успенского сборника // ДРИ: Рукописная книга. М., 1972. С. 60—80.

[27] Там же. С. 73.

[28] Там же. С. 68.

[29] Там же. С. 76.

[30] Там же. С. 76—77.

[31] См.: *Миљковиќ-Пепек П.* Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија. Ч. 3: Фреските во наосот и нартексот на црквата св. Софија во Охрид // Културно наследство. Скопје, 1966. Т. 3. № 1. Сх. VI—VII (далее — *Миљковиќ-Пепек, 1966*).

[32] *Радовановиħ Ј.* Невесте Христове у живопису Богородице Љевишке у Призрену // Радовановиħ Ј. Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века. Београд, 1988. С. 67—78 (далее — *Радовановиħ*, 1988).

[33] *Пивоварова Н. В.* О программных основах росписи церкви Спаса на Нередице (в печати); *Пивоварова Н. В.* «Страшный суд» в памятниках древнерусской монументальной живописи второй половины XII в. // Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания. М., 1997. С. 137—139, 141.

[34] *Babić*, 1969. P. 7—8.

[35] *Пивоварова Н. В.* К интерпретации алтарных образов Богоматери в росписи церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199) // Гос. Русский музей: Тез. конференции, посвященной итогам научно-исследовательской работы за 1995 год. СПб., 1996. С. 1—2.

[36] Подробнее о чине диаконисс см.: *Dom Parisot*. Les diaconesses // Revue des sciences ecclesiastiques. 1899. T. 9. P. 289—304, 481—496; T. 10. P. 193—209; *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1901. Т. 1: Первая половина тома. С. 468—470; *Добронравов Н.* Диаконисcы в древнем христианстве // Душеполезное чтение. 1912: Февр. С. 188—196; *Троицкий С. В.* Диакониссы в православной церкви. СПб., 1912 (далее — *Троицкий*, 1972) и критический разбор сочинения в статье П. Безобразова (ВВ. 1913. Т. 20, вып. 2—3. Отд. 2, 1. Критика. С. 108—122); *Cabrol F., Leclercq H.* Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Paris, 1920. T. 4, part 1. P. 725—733.

[37] *Троицкий*, 1912. С. 67—84.

[38] Там же. С. 85—87, 180.

[39] *Grabar A.* La peinture religieuse en Bulgarie: Texte. Paris, 1928. P. 124—126, 157—160 (далее — *Grabar*, 1928). В качестве диаконисс проф. А. Грабар рассматривал изображения святых Варвары и Кириаки, расположенные с двух сторон от входа на западной стене нартекса Боянской церкви. Основанием для атрибуции явились позы изображенных, представленных в виде орант, и специфическая деталь облачений, отождествленная исследователем с диаконским орарем. Между тем, как справедливо отмечал сам ученый, сведений о диаконисском служении этих святых в текстах их житий не сохранилось. Ibid. P. 124—125. Гипотеза А. Грабара о диаконском типе облачений боянских святых в недавнее время подверглась критическому анализу в работе Л. Хадерманн-Мисгвиш: *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo: Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle. Bruxelles, 1975. P. 260 (далее — *Hadermann-Misguich*, 1975). Представляется, что безусловно верная мысль проф. А. Грабара о связи изображений диаконисс с системой околопортальной декорации, нуждается в дополнительном подтверждении со стороны житийного текста. О том, что принадлежность к чину диаконисс обычно не акцентировалась особыми деталями облачений, свидетельствует роспись диаконника нередицкого храма, где изображения диаконисс и монахинь ничем не отличались друг от друга.

В данной связи можно упомянуть о системе росписи западной стены нартекса Св. Софии Охридской, включающей изображения святых жен в преподобнических одеждах. Вероятно, часть из них может быть отождествлена со св. диакониссами. См.: *Миљковиќ-Пепек*, 1956. Ч. 3. Сх. VII.

[40] *Мясоедов*, 1925. Сх. V, 1: 8, 9, 13. При отборе и размещении образов святых принимались в расчет дни их памяти. Так, фигура св. Устины (память 2 октября), расположенная справа от восточного окна диаконника, продолжала ряд святых северной стороны алтарного полукружия (св. Рипсимия и Зиновия — 30 сентября, 30 октября). Образы св. Домники (8 января) и следующей за ней Татианы (12 января) предшествовали изображению св. Агафии (память 5 февраля).

[41] *Троицкий*, 1912. С. 88, 93.

[42] Там же. С. 183.

[43] Там же. С. 191—192.

[44] Святого отца нашего Иоанна, архиепископа Константинопольского, Златоустого, слова и беседы на разные случаи, переведенные с греческого при СПб. Духовной Академии. СПб., 1864. С. 233.

[45] Там же.

[46] *Мясоедов*, 1925. Сх. V, 2: 6.

[47] Память святой приходится на 25 июня, на следующий день после праздника Рождества св. Иоанна Предтечи.

[48] См.: *Димитрий Ростовский*. Жития святых: Месяц ноябрь. М., 1905. С. 156—173.

[49] *Филарет, архиеп. Черниговский*. Святые подвижницы Восточной церкви. СПб., 1871. С. 278, примеч. 2.

[50] *Мясоедов*, 1925. Сх. V, 1: 10, 14 (в схеме допущена ошибка: изображения, обозначенного под № 15, в действительности не существовало; полуфигуре св. Агафии соответствует изображение неизвестной святой, отмеченное в схеме под № 14); сх. V, 2: 7, 13.

Проф. А. Грабар придерживался мнения, что богато расшитые одежды Невест Христовых следует объяснять идеей мистического брака дев с Христом. *Grabar*, 1928. P. 159. В действительности такие одеяния свидетельствуют о знатном, нередко царском происхождении некоторых из них. На это ясно указывает разница в одеждах Невест Христовых, представленных в росписи храма на Нередице, облаченных в императорские, монашеские или мученические одеяния. Сведения о знатном происхождении святых Ирины (5 мая), Агафии (15 февраля), Христины (24 июля) и Екатерины (24 ноября) см. в текстах их житий.

[51] См.: *Пивоварова Н. В.* К истокам идейного замысла росписи церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199 г.) // ДРИ: Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 1999. С. 471 (далее — *Пивоварова*, 1999).

Примеры взаимосвязи образов царственных святых с императорскими портретами подтверждают, как кажется, высказанную гипотезу. Так, в Боянской церкви образ св. Екатерины, отделенный от других святых,

был размещен рядом с портретом императорской четы; на фреске северной стены в Мацхвариши (1142 г.) была представлена параллельная коронация ангелами грузинского царя Димитрия I и св. Екатерины. В Марковом монастыре эта же святая была изображена над портретом краля Марка. *Војводић Др.* Култ и иконографија свете Анастасије Фармаколитрије у земљама византијског културног круга // Зограф. Београд, 1990. Бр. 21. С. 34, примеч. 34. См.: *Грабар А.* Боянската црква. София, 1978. С. 71. Табл. XLV; *Алибегашвили Г. В.* Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979. С. 45. Сх. 8.

[52] *Пивоварова,* 1999. С. 463.

[53] В росписи Нередицы лишь два изображения святых жен — св. Христины и св. Анастасии Узорешительницы — были выделены более крупным размером. Возможно, это отражало традицию их почитания как целительниц, во многом обусловленную символикой их имен: Христина (с греч. — «помазующая»), Анастасия («воскресение»).

[54] *Мясоедов,* 1925. Сх. V, 2: 10. Сохранилось воспроизведение этого образа в красках, выполненное Л. А. Дурново (ГРМ, ОДРЖ КФ-5).

[55] *Веселовский А.* Опыты по истории развития христианской легенды: II. Берта, Анастасия и Пятница // ЖМНП. 1877. Февр. Ч. 189. С. 203; *Delehaye H.* Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae. Bruxelles, 1902. Col. 803—806; Bibliotheca Sanctorum. Rome, 1961—1970. T. 4. Col. 680—681; T. 3. Col. 1291—1292. Об иконографии см.: *Réau L.* Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1958. T. 3, part 2. P. 970; LCI. 1974. Bd 6. S. 18—19; *Радовановић,* 1988. С. 74—75; *Hadermann-Misguich,* 1975. P. 261.

[56] Изображения св. Кириаки (Недели) среди Невест Христовых многочисленны в византийских памятниках. Она представлена в росписях капеллы 33 в Гёреме и в Эльмали килисе (Каппадокия), в нартексе церкви Св. Софии в Охриде, церкви Св. врачей в Кастории, росписях церквей в Курбинове, Боянской, Богородицы Левишки в Призрене и многих других памятниках. *Restle M.* Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Recklinghausen, 1967. Bd 2. Fig. 295; Plan. Fig. 160; *Миљковиќ-Пепек,* 1956. Ч. 3. С. 19. Сх. VI. N 41; *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria / Byzantine Art in Greece: Mosaics — Wall Paintings. Athens, 1985. P. 24. Plan N 153 (далее — *Pelekanidis, Chatzidakis,* 1985); *Hadermann-Misguich,* 1975. P. 261. Fig. 134; P. 16. Sch. 4, № 90; *Grabar,* 1928. Pl. 16b; *Радовановић,* 1988. С. 69.

[57] Изображение св. Улиты и Кирика (память 15 июля) среди святых жен традиционно для памятников византийской монументальной живописи. В качестве примеров могут быть приведены фреска нартекса Св. Софии Охридской, где святые представлены на лопатке восточной стены, справа от входа из нартекса в церковь (*Миљковиќ-Пепек,* 1956. Ч. 3. Сх. VI. № 33) или роспись западной стены церкви Св. врачей в Кастории (*Pelekanidis, Chatzidakis,* 1985. P. 24. Plan, N 154—155). В произведениях иконописи изображения св. Улиты и Кирика часто вводятся в композиции типа «Собор святых», например, на иконе «Покров Богоматери» XVI в. (ГРМ, ДРЖ-2142), где они включены в «лик преподобных жен», или на иконах XVI в. «О Тебе радуется...» (ГТГ, инв. 28640, ГРМ, ДРЖ-2137 и др.). См.: Из коллекций академика Н. П. Лихачева: Каталог выставки. СПб., 1993. Ил. с. 177; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М., 1996. № 126. Ил. с. 332—334; 1000-летие русской художественной культуры. М., 1988. Ил. 99 на с. 83. В литературе изображение св. Кирика в этих композициях нередко ошибочно трактуется как олицетворение души умершего. См.: *Дувакина Е. В.* Проблемы иконографии «О Тебе радуется» в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 189, 191. Ср. описание святых в тексте иконописного подлинника: «Святая Улита... риза празелень, исподь бакан: подле ея Кирик в рубашечки, а коленцы голы, в сапожках». Иконописный подлинник новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века: С вариантами из списков Забелина и Филимонова. М., 1873. С. 120.

[58] *Мясоедов,* 1925. Сх. VII, 1: 7, 8, 6.

[59] См.: *Троицкий,* 1912. С. 258—259; *Дмитриевский А.* Богослужение Страстной и Пасхальной седмиц в св. Иерусалиме в IX—X вв. Казань, 1894. С. 170, 171, 182, 183, 188, 189, 190, 403—406, примеч. 105.

Nadezhda Pivovarova (*Saint-Petersbourg*)

SUR L'INTERPRÉTATION DU PROGRAMME DE LA PEINTURE DU DIACONICON DE L'ÉGLISE DU SAUVEUR (DE LA TRANSFIGURATION) À NÉRÉDITSA

Résumé

Les frésques du diaconicon de l'église du Sauveur à Néréditsa qui presque n'attiraient l'attention des investigateurs jusqu'à ce moment-là, représentent une variante très intéressante, extraordinaire sous beaucoup de rapports de la décoration du bas-côté sud-est. Le système de la peinture comprenant l'image colossal à mi-buste du Prodrome sur la conque et son sycle hagiographique sur les mures a été complété de l'insolite selon son envergure galerie

des saintes femmes peintes en pieds, à mi-corps et dans les médaillons qui créaient l'encadrement originale du cycle hagiographique.

Selon la peinture du diaconicon de la cathédrale de la Nativité de la Vierge du monastère de Saint Antoine (1125), de l'église de l'Annonciation sur Miatchina (1189), le placement des scènes de la vie du Prodrome dans l'autel du sud ne présent pas quelque chose d'extraordinaire pour les églises de Novgorod et il est fort probable qu'il ait les racines de Constantinople. Evidemment que non seulement l'image monumental sur la conque du diaconicon de Néréditsa, mais aussi l'attention particulière envers les scènes de «L'invention de la tête» du saint placées sur la paroi nord du compartiment peuvent être expliqués par l'emplacement de la tête du Prodrome à l'extrémité est de la nef sud de l'Oratoire du monastère de Studios à Constantinople. Placé sur la face sud du pilier sud-est, l'image de sainte Matrone, qui selon sa vie était le témoin de l'invention de la tête à Emèsse, les complète.

Le motif du calice, du vase de sacrifice sciemment mis en relief dans les scènes de la «Décollation de la tête du Prodrome» et du «Festin d'Hérode», bien marqué dans les compositions «des inventions», concorde avec la fonction du local décorant qui servait de sacristie. De l'autre côté il est devenu le moment clef pour la formation du corps des images des saintes femmes.

La question de la séléction des images des saintes femmes du diaconicon de Néréditsa n'a attiré l'attention particulière des investigateurs qu'une seule fois. En 1973, M. V. Schepkina à cause de l'étude du corps du «Recueil Ouspenski» a fait une hypothèse de mise en œuvre dans la peinture de Néréditsa d'une idée du patronat nominatif qui a exercé une influence sur le corps des images du diaconicon. En dépit de l'originalité d'interprétation proposée, son défaut de cuirasse était l'étroitesse des témoinages authentiques des noms des représentantes dignastie princière — de — Vladimir-Souzdal. L'analyse complémentaire du corps des images du diaconicon permet penser que l'appartenance des saintes femmes du nombre des Fiancées du Christ a servi de critérium le plus probable de leur choix. L'inclusion dans la peinture des unes (les diaconesses Domnique, Justine, Tatiana) rappellait la mission de garde des vases d'églises et de leur préparation pour liturgie qui incombait aux vièrges ecclésiastiques. Le choix des autres (les saintes majestueuses Catherine, Irène, Christine, Agathe) correspondait à la moitié princière, celle du sud de l'église qui conservait dans le système de la peinture le portrait du donateur — prince Yaroslav — et l'effigie de leur patron, la série vaste des images des saints guerriers — protecteurs de la famille princière. Les textes de la poèsie liturgique et d'homélies contenants la comparaison de la vièrge avec «le vase sacré» (voir par exemple «Le panégyrique à Ste Thècle» de Jean Chrisostome) pouvaient servir des arguments symbolique de l'unification des unes et des autres dans la peinture du diaconicon.

Marqué plus haut, le contexte étoffé n'a pas exclu même les allusion concrètes et les associations. Ainsi, spécialement distingué dans le système de la décoration du diaconicon, l'image de sainte Christine, vénérée le 24 Juillet au jour du souvenir des saints Boris et Gleb, pouvait être en même temps le témoignage supplémentaire d'un prétexte direct à la construction de l'église du Sauveur à Néréditsa. Par cela même il était en rapport avec la procéssion insolite des saints, guidée par les saints Boris et Gleb dans l'apside centrale de l'église.

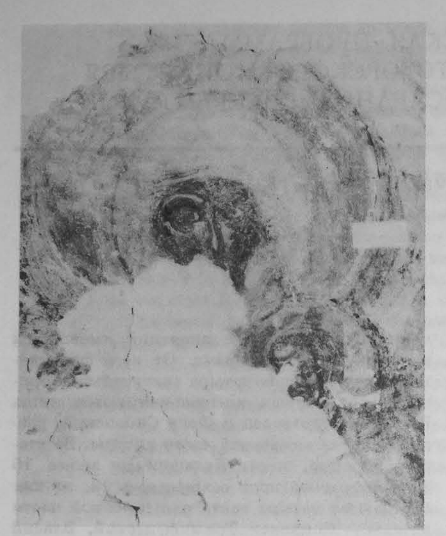
ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ СОБОРА СНЕТОГОРСКОГО МОНАСТЫРЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОСЛЕДНИХ РАСКРЫТИЙ)

В. Д. Сарабьянов (*Москва*)

Фрески собора Рождества Богородицы, созданные в 1313 г., долгое время считались сохранившимися слишком фрагментарно для полноценного суждения об их программе. Раскрытие фресок из-под побелок, начавшееся еще в 1909 г.[1] и периодически возобновлявшееся экспедициями ЦГРМ в 1920—1930-х годах, было завершено работами 1948—1949 гг.[2] Памятник, считавшийся полностью раскрытым, вскоре опубликовал В. Н. Лазарев,[3] а затем подробно исследовал Л. И. Лифшиц, посвятивший фрескам собора диссертацию и ряд статей.[4] Однако начавшиеся в 1985 г. работы по реставрации росписей собора[5] выявили значительные участки неизвестных ранее изображений, причем наиболее важные открытия были сделаны в конхе алтаря и скуфье купола, т. е. в композициях, имеющих первостепенное значение для оценки программы росписи. Кроме того, в результате дораскрытия уже известных участков стенописи, а также расшифровки многих надписей удалось уточнить иконографический состав некоторых утраченных сюжетов и идентифицировать многих святых. Эти данные значительно расширяют наши представления об иконографии и программе росписей собора Снетогорского монастыря и существенно дополняют предшествующие исследования.

Наиболее важные открытия, принципиальные для адекватной оценки программы росписи, были сделаны в верхней зоне алтаря и в скуфье купола. Алтарная роспись до недавнего времени была известна лишь по трем нижним регистрам, отведенным под традиционный фронтальный святительский чин и Евхаристию. Нижний регистр святителей начинается непосредственно над возвышением синтрона, без каких-либо цокольных декораций, имевшихся в остальных зонах храма. От него фрагментарно сохранились четыре святительские фигуры, из которых идентифицируются лишь Николай Чудотворец и Фока Синопский, расположенные в северной части апсиды. Во втором регистре, насчитывавшем не менее 16 фигур, фрагментарно сохранилось 13, из них опознаются четыре святителя в южной части апсиды — Спиридон Тримифунтский, Власий Севастийский, Иоанн Милостивый и Афанасий Александрийский.[6] Епископы облачены в разноцветные фелони и представлены в схожих статичных позах с кодексами в руках. Повторяя традиционную схему новгородско-псковских храмов XII в., святительский чин фланкирован по сторонам двумя фигурами служащих дьяконов с кадилами в руках. От Евхаристии в третьем регистре остались лишь фрагменты пяти апостольских фигур в южной части апсиды.

Обнаруженная выше роспись конхи сохранилась в основном в верхней своей части, однако дошедшие до нас фрагменты в сопоставлении с архитектурным пространством конхи позволяют сделать достаточно точную реконструкцию этой композиции, обладающей, как мы увидим ниже, редчайшими иконографическими особенностями. Представленная здесь Богоматерь была изображена строго фронтально, торжественно восседающей на низком троне без спинки (от трона сохранилась лишь часть подушки), с младенцем Христом на коленях, которого она придерживает левой рукой за плечо. Поза младенца остается неясной, поскольку почти вся его фигура, за исключением лика, утрачена, однако, очевидно, что он был изображен в трехчетвертном повороте лицом к центру композиции. Нимб Христа не



Богоматерь с младенцем в конхе центральной апсиды. Рождественский собор Снетогорского монастыря. 1313 г.

имеет средокрестия, а рядом на фоне читаются две буквы из сопроводительной надписи: ХЪ.[7] Фигуру Богоматери фланкировали два склоненных архангела; частично сохранился лишь расположенный справа Гавриил, узнать которого позволяют остатки надписи: **АРНГЛЪ ГАВРИЛЪ**.

Уникальной иконографической деталью является жест правой руки Богоматери, которая отведена вверх в сторону. Окажись утраченной правая часть композиции с младенцем, роспись конхи, несомненно, была бы реконструирована как традиционная для декорации русских домонгольских храмов «Богоматерь Оранта» с воздетыми в молении руками.[8] Однако достаточно полная сохранность участка позволяет точно определить поднятую руку Богородицы как указующий жест, что акцентировано чуть отведенным в сторону указательным пальцем. Подобные варианты изображения Богоматери достаточно редки и обычно связаны с ктиторскими сюжетами,[9] но в данном случае ее указующая рука направлена к алтарному своду, где удалось опознать остатки изображения «Христос во славе».

Фрагменты росписи алтарного свода были известны и ранее, но, будучи не до конца раскрытыми, они неверно интерпретировались. В. Н. Лазарев в своей публикации снетогорских фресок обходит стороной это изображение, а Л. И. Лифшиц делает осторожное предположение, что здесь могло находиться «Вознесение Господне»,[10] с которым имеющиеся остатки изображения действительно имеют определенное сходство. Композиция дошла до нас несколькими фрагментами, причем фреска очень сильно утрачена, и лишь полное дораскрытие остатков живописи сделало возможной адекватную, но все же весьма приблизительную реконструкцию сюжета, которая отчасти опирается на многочисленные аналогии.[11]

В шелыге алтарного свода была представлена фигура Христа, сидящего на невысоком троне без спинки. Он облачен в белые одежды, его правая рука поднята вверх, очевидно, в жесте благословения — сохранился лишь контур локтя. Почти вся фигура утрачена, поэтому неизвестны ни иконографический тип, ни точная поза Христа. Его изображение окружено двуцветной мандорлой, вписанной в ромб, по углам которого могли находиться символы евангелистов, сейчас полностью утраченные. На северном склоне свода, выполненные в том же крупном масштабе, что и фигура Христа, были изображены два херувима, контуры которых прослеживаются сейчас на нескольких разрозненных фрагментах. На южном своде был лишь один херувим, занимавший его восточную часть; ниже на небольшом фрагменте фрески четко читаются контуры «престолов» в виде сдвоенных колец с крыльями. Не исключено, что здесь был представлен включавшийся в теофанические композиции тетраморф, часто изображавшийся стоящим на огненных кольцах «престолов» (Иез. 1: 4—21). В почти полностью утраченной западной части склона, судя по небольшим фрагментам живописи, могла размещаться одна или несколько фигур пророков — свидетелей видения — Исайи, Иезекииля или Аввакума.[12] Сопоставление остатков изображений с аналогиями позволяет предположить также, что здесь мог быть представлен коленопреклоненный пророк, к которому слетал ангел со свитком.[13]

В эволюции изображения Теофании палеологовская эпоха отмечена детализацией иконографического содержания, которая, в частности, проявилась в усложнении форм ман-



Лик Богоматери в конхе центральной апсиды. 1313 г.

дорлы, окружающей фигуру Христа. Если в подобных композициях комниновской эпохи мандорла изображалась круглой или овальной с двумя или несколькими сферами сияния, то в XIII в. в ней появляется дополнительная форма — ромб, либо обрамляющий овал, либо вписанный в него или наложенный сверху.[14] В конечном итоге мандорла получает форму, хорошо известную в русской иконописи по многочисленным изображениям «Спаса в силах», самым ранним из которых является известная икона начала XV в. из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. На снетогорской фреске вимы представлен один из начальных вариантов усложненной мандорлы: внутри она имеет лишь градации сфер, но снаружи уже окружена ромбом, положенным на ребро и напоминающим своими очертаниям растянутый прямоугольный плат.

Алтарную композицию завершает медальон в софите восточной подпружной арки, где изображена Десница Господня, сложенная в именословном благословении.[15] Этот редкий сюжет, чрезвычайно емкий по своему догма-

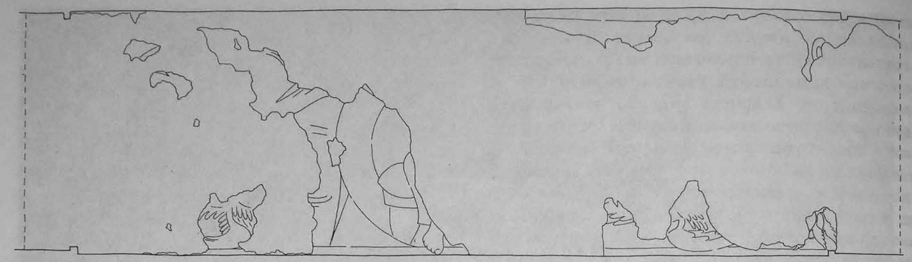


Схема росписи свода вимы. «Христос во славе». 1313 г.

тическому содержанию, поддается правильному истолкованию лишь при рассмотрении в контексте общей программы росписи.[16] Медальон фланкирован фигурами Иоанна Предтечи на южном склоне арки и первосвященника Захарии на северном. Предтеча изображен в облике пустынника, в одном гиматии, с открытой грудью и обнаженными до колен ногами. Левой рукой он держит высокий крест, две верхние перекладины которого располагаются над его плечом. Его отец Захария — в традиционных облачениях, с атрибутами первосвященника — узнается по остаткам сопроводительной надписи.[17] Эти фигуры соотнесены с изображениями на северной и южной подпружных арках, где также представлены первосвященники, которых, несмотря на плохую сохранность живописи, удалось идентифицировать. На восточном склоне южной арки представлен Самуил — старец с длинной бородой; помимо традиционных атрибутов — кадила и дарохранительницы, он держит в левой руке предмет, напоминающий рог, из которого, согласно Книге Царств, он помазал елеем на царство пророка Давида (I Цар. 16: 1—13). Кроме того, имя этого святого начинается на букву С. Напротив, на западном склоне, представлен Мельхиседек, держащий кадило и некий предмет, вероятно, хлеб, которым он благословил Авраама; жезл в его руках и венец на голове — атрибуты царя Салима (Быт. 14: 17—20). На северной арке изображены два первосвященника, имеющие схожий облик, традиционные облачения и атрибуты. Ключом к идентификации персонажа на западном склоне арки является сохранившаяся начальная буква его имени А, указывающая, что это Аарон. Имя пятого по счету первосвященника на восточном склоне той же арки не устанавливается, но, вероятно, это Моисей.

Уточнено содержание росписей, расположенных сразу под барабаном. На лбу восточной арки представлен «Спас на убрусе» в характерном для иконографии XII в. варианте, когда плат изображен в виде прямоугольного отрезка ткани, прибитого гвоздями к доске; эта почти археологическая деталь получает здесь, как и на аналогичной фреске церкви Спаса Нередицы,[18] чисто условное осмысление. Напротив, над западной аркой — остатки медальона с оплечным Спасом Эммануилом, от которого сохранилась лишь часть крещатого нимба и правый контур лика.[19] Юго-восточный парус занимает легко узнаваемый по облику евангелист Матфей, которому соответствует расположенный рядом над восточным склоном южной подпружной арки его символ — ангел. На северо-восточном парусе, судя по небольшому фрагменту, где читается контур головы евангелиста с глубокой залысиной, был представлен Иоанн. Юго-западный парус отведен под фигуру евангелиста Луки. На это указывает характерный облик апостола — закрывающие лоб волосы, короткая борода, скуластое лицо, которое, несмотря на существенные утраты живописи, читается выразительными контурами. Кроме того, на фоне удалось прочитать остатки сопроводительной надписи, от которой сохранилось три буквы: **КАС** (т. е. **ЛОУКАС**). Соответственно, на северо-западном парусе был изображен евангелист Марк, от фигуры которого сохранились лишь разрозненные фрагменты.

Идентификация евангелиста Луки весьма неожиданна, поскольку рядом над западным склоном южной подпружной аркой раскрыт

его символ — орел, ни в одной из трех традиций символов ему не усваиваемый.[20] Характерно и то, что ангел и орел изображены спинами к евангелистам и лишь оборачивающимися к ним. Тем самым символы обособляются от фигур евангелистов, получают самостоятельное значение, что представляется явлением уникальным, как, впрочем, оказывается чрезвычайно редким и само включение символов в композицию парусов, имеющее единичные примеры в искусстве палеологовской эпохи.[21] Обращенные к центру подкупольного пространства, они мыслятся как традиционное теофаническое обрамление образа Христа в куполе храма и в большей степени оказываются соотнесенными с фреской главы, где в скуфье купола была раскрыта фигура Христа из «Вознесения». Возможно, именно особой ролью символов в системе росписи верхней зоны храма и объясняется нарушение традиции в размещении рядом с Лукой орла.

От купольной композиции сохранилась лишь центральная часть с изображением Христа во славе и фрагментами фигур шести ангелов. Несмотря на утраченность большей части композиции, и сохранившаяся часть изображения дает основания для оценки ее программного своеобразия. Купольные «Вознесения», всегда являясь универсальным триумфально-теофаническим образом Спасителя, часто несли в себе дополнительный смысл, определявшийся программной спецификой той или иной росписи. Так, например, «Вознесение» могло указывать на погребальный контекст программы, как это имеет место в росписях церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках (1028 г.)[22] или собора Двенадцати апостолов в Пече (около 1250 г.).[23] Такое понимание этого сюжета базировалось на истолковании событий Вознесения как прообраза Второго пришествия, что основывалось на евангельском тексте: «Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо» (Деян. 1: 11). Но возможны были и иные акценты в истолковании этой купольной композиции.[24]

Купольные «Вознесения» в Мирожском монастыре, в Старой Ладоге и в церкви Спаса на Нередице также обнаруживают особую интерпретацию и свою специфическую иконографию. В отличие от всех известных византийских аналогий с парящими ангелами, русские памятники дают иную типологию композиции, где ангелы представлены стоящими или идущими, т. е. совершающими процессию вокруг медальона с Христом. Эта особенность скорее всего была навеяна купольными композициями на тему небесной литургии, которые стали формироваться в византийской иконографии именно в середине XII в.[25] Но снетогорское «Вознесение» имеет принципиальное отличие, заключающееся в масштабных соотношениях изображенных здесь персонажей. Огромная фигура Христа, сидящего на радуге в медальоне небесного сияния, занимающая все зеркало скуфьи, в несколько раз превосходит размеры фигур других персонажей, располагавшихся уже на вертикальной стене барабана. В силу того, что последние воспринимались в сильном сокращении, обрамлением фигуры Христа служили не столько ангелы и апостолы, сколько символы евангелистов в простенках парусов, в совокупности с ним составляя классический вариант иконографии Христа во славе. Таким образом, здесь акцентировался первоначальный триумфально-теофанический смысл этой композиции, как будто возвращающий нас к древним образцам византийской иконографии.

Несмотря на особенности купольной композиции, простое перечисление главных элементов росписи показывает, что программа снетогорских фресок для своего времени во многом уникальна. Сочетание этих элементов и их содержание, замена практически обязательной для XIV столетия «Службы св. отцов» фронтальным чином святителей, а купольного Пантократора «Вознесением» выдают очевидную ориентацию на традиции Новгорода и Пскова второй половины XII в., когда в монументальной живописи преобладали сложные догматико-повествовательные программы. В то же время содержание некоторых сюжетов демонстрирует полное знание и владение новым иконографическим материалом палеологовского искусства и вполне современную его интерпретацию. Памятник оказывается на рубеже двух эпох художественного развития, хотя в хронологическом отношении это может показаться анахронизмом, ибо начало XIV в. было периодом зрелости палеологовского искусства. Однако подобное положение снетогорских росписей исторически вполне оправдано, если учитывать, что они являются одним из первых памятников, с которого начинается возрождение традиций русской стенописи после вынуж-

денного молчания середины и второй половины XIII в.

Для верного понимания традиций, на которых базируется программа росписей Снетогорского собора, необходимо вкратце обозреть особенности храмовой декорации новгородско-псковских храмов середины—второй половины XII в. Изменения в системе декорации византийского храма, во многом вызванные богословской полемикой середины столетия о сущности евхаристической жертвы и соединении во Христе божественной и человеческой природы, широко освещены в научной литературе.[26] На Руси это явление получило вполне оригинальную и самостоятельную интерпретацию. В русских храмах этого периода появляются многословные христологические программы, где сущность евхаристической жертвы получает подробнейшее изложение через сочетание многих образов Христа, сосредоточенных в алтарно-купольном пространстве храма. Расположенные строго по оси, проходящей через алтарь и купол, самые различные, в том числе и символические образы Христа, сменяя друг друга в той или иной последовательности, были призваны последовательно раскрыть и сделать понятной сущность догматов о Спасителе. Примечательно, что во многих случаях эти циклы завершались купольным «Вознесением». В таких памятниках, как фрески Мирожского монастырского или Нередицы, церкви Благовещения в Аркажах или в Старой Ладоге, Христос сразу представал



Десница Господня. Софит восточной подпружной арки. 1313 г.

перед зрителем во всей полноте и многообразии своей божественной природы. По своей догматической насыщенности эти программы не знают себе равных в византийском искусстве комниновской эпохи. Достаточно сказать, что в Мирожском соборе на оси алтарь — купол насчитывается девять образов Христа, а в церкви Спаса Нередицы их было уже 11.[27]

Главные элементы росписей Снетогорского собора разработаны в той же системе, что и названные памятники Новгорода и Пскова. Центральными звеньями программы собора Снетогорского монастыря являются два теофанических образа Спасителя в композициях алтарного свода и купола. По своему догматическому содержанию к фреске вимы церкви Рождества Богородицы ближе всего стоит изображение Христа Вседержителя в облике Еммануила из алтарной композиции Благовещенской церкви в Аркажах (1189 г.), где он представлен на месте образа жертвы в «Службе св. отцов».[28] В алтарном образе снетогорского храма Христос также мыслится и как Вседержитель, Владыка мира и грядущий Судья, и одновременно как образ предвечной жертвы, явленной библейским пророкам. Неопределенность иконографии Христа вследствие утраченности фрески препятствует более точному истолкованию этого сюжета, но общий смысл поддается интерпретации. Богоматерь, придерживающая младенца за плечо, а другой рукой указывающая на алтарный свод, со свойственной псковскому искусству чуть наивной прямолинейностью как бы говорит: «...тот, кто являлся пророкам, Бог ветхозаветных теофаний, ныне воплотился в образе Младенца, чтобы принести себя в жертву за человечество». Такому пониманию алтарной композиции созвучен, в частности, текст стихиры на Сретение: «Ветхий деньми, иже закон древле в Синаи дав Моисею, днесь Младенец видится». Примечательно, что тема Воплощения и грядущей жертвы находит продолжение в противопоставлении «Сретения» и «Распятия», которые расположены на восточных склонах южного и северного сводов и как бы обрамляют верхнюю зону алтаря.

Жест Богородицы имеет и важное композиционное значение: он подчеркивает вертикальную ось росписи и объединяет образ Христа в виме со святительским чином. В соответствии с традиционной новгородско-псковской схемой XII в., фронтально изображенные свя-

тители обращены к реальному храмовому престолу, что указывает на их сослужение идущей в алтаре литургии, но в то же время они понимаются как участники небесной литургии у Престола Всевышнего, изображенного в виме собора. Исходя из содержания алтарных росписей, получает определенное осмысление и Десница Господня, которая, являясь собирательным образом божественного промысла и осуществления плана божественного домостроительства, в то же время указывает на вышнюю благодать, нисходящую на совершаемую в храме литургию.

Анализ других частей росписи собора Снетогорского монастыря позволяет сделать аналогичные выводы о пограничном характере ее иконографии. Если в соотношении главных элементов программы преобладает новгородско-псковская традиция второй половины XII в., то в росписи рукавов подкупольного креста, а также боковых апсид все более присутствуют многие иконографические элементы, присущие развитой палеологовской эпохе. Остановимся на тех сюжетах, содержание которых было уточнено или определено в ходе реставрационных раскрытий 1985—1990 гг.

Наиболее «консервативным» в системе росписи собора можно считать цикл Страшного суда, сцены которого занимают весь объем западного рукава подкупольного креста. В русских памятниках XIV—XV вв. эта композиция уступает место другим сюжетам, и традиция размещения «Страшного суда» на западной стене храма возобновляется лишь на рубеже XV—XVI вв., что было вызвано усилением эсхалотических настроений конца «шестого тысячелетия от сотворения мира».[29] Поэтому появление «Страшного суда» на стенах собора Снетогорского монастыря представляется несомненной данью традиции домонгольской эпохи. Однако содержание снетогорской фрески оказывается не только абсолютно современным, но во многом опережающим свою эпоху, выходящим за рамки византийской традиции[30] и в известной степени предопределяющим иконографическое своеобразие русских «Страшных судов» XVI—XVII вв. Мы не будем сейчас подробно останавливаться на всех деталях этой сложной и чрезвычайно подробной композиции, обратим внимание лишь на те ее части, которые в предшествующих исследованиях не получили должной оценки. Уточнению их содержания во многом способ-



Христос. Деталь композиции «Вознесение» в куполе. 1313 г.

ствовало прочтение остатков надписей, которых здесь было особенно много.

Традиционная и даже обязательная часть «Страшного суда» занимает южную часть рукава креста и делится на три регистра. Здесь, на своде, а также на примыкающих участках подпружной арки и люнета представлен восседающий Христос в окружении двенадцати апостолов и сонма ангелов. Средний, наиболее утраченный регистр занимал три сцены: справа — «Поклонение Адама и Евы Престолу уготованному» (сохранилась лишь фигура коленопреклоненной Евы), а слева — группа праведников, ожидающих Суда (верхняя часть их фигур утрачена). В центре, по-видимому был изображен ангел, взвешивающий душу (от его фигуры сохранилось лишь изображение ступней ног). В нижнем регистре представлены традиционные сцены рая — «Лоно Авраамово», «Благоразумный разбойник» и «Шествие праведных».

Повествование переходит в западный люнет над хорами, который также поделен на три регистра. Здесь, помимо традиционных изо-

бражений «Трубящего ангела» и «Ангела, сворачивающего небо», интересны два сюжета. Один из них был интерпретирован еще Л. А. Мацулевичем как изображение пророка Захарии, обличающего иудеев.[31] Юный пророк стоит перед группой старцев в характерных головных уборах в виде белых платков. Он держит свиток, указывая другой рукой вверх в сторону свода, где изображен Иисус Христос в окружении апостолов. Основанием для атрибуции послужила частично расшифрованная Л. А. Мацулевичем надпись: «...воззрят на нь его же прободаша...», которую он справедливо отождествил с пророчеством Захарии Серповидца (Зах. 12: 10). Продолжение надписи было частично прочтено Л. А. Мацулевичем как «поидет ко отч... соне», но ни он, ни позже В. Н. Лазарев[32] не смогли отождествить эту строку с каким-либо текстом.

Л. И. Лифшиц верно указал на вторичность использования текста пророчества, фигурирующего здесь как часть кондака Романа Сладкопевца на Мясопустную неделю, богослужения которой посвящены Страшному суду.[33] Последние исследования подтверждают этот вывод. Данный текст по объему был значительно больше расшифрованной части и располагался в пять или шесть строк по сторонам от фигуры пророка, занимая всю фоновую часть сцены. В нынешнем уточненном на основании раскрытий прочтении текст выглядит следующим образом: **ОУЗРАТЬ / ІЄГОЖЕ ПРОБОДОША / [ ] ПОИДѢТѢ КО ОТЦЮ В[ ] Ш[ ] Є ОНЬ: О [ ] В ОГНЄ.** Этот отрывок из-за плохой сохранности не имеет точной и полной расшифровки, но совершенно очевидно, что его содержание в большей степени совпадает с каноном, где речь идет о вознесении Христа, вознаграждении праведников и наказании грешников. Таким образом, данный текст не может являться убедительным доводом для атрибуции пророка как Захарии Серповидца.

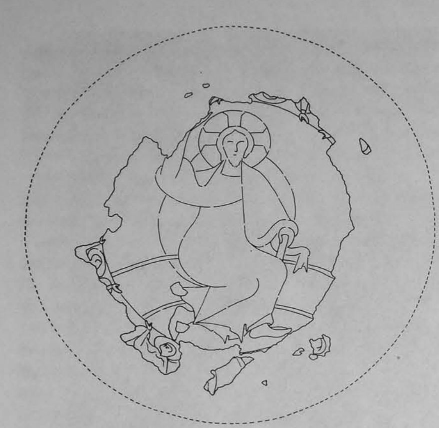
Сравнение с многочисленными аналогиями однозначно показывает, что перед нами неизвестное византийскому искусству, но традиционное для позднесредневековой и, в первую очередь, русской иконографии изображение обличающего иудеев или грешные народы пророка Моисея, которое можно встретить в любом русском «Страшном суде» начиная с XVI в.[34] На снетогорской фреске пророк, согласно классической традиции, представлен юным и безбородым, тогда как в более поздней русской иконографии он изображается в виде бородатого старца.[35] Примечательно, что один из обличаемых пророком иудеев держит в руках голову быка, что является очевидным указанием на библейское повествование о золотом тельце (Исх. 32) и подтверждает предлагаемую атрибуцию.

Ф. И. Буслаев установил, что основным литературным источником изображения Моисея, обличающего иудеев, является Житие Василия Нового,[36] написанное в X в. и известное на Руси уже с XII в.[37] Согласно тексту Жития, Моисей является на суд, чтобы обличить иудеев в нарушении и непонимании ими закона, перед тем как они будут осуждены на вечную муку. Группа иудеев перевязана крест накрест веревкой, за которую их, вероятно, тянул в ад демон, располагавшийся в нижней, ныне утраченной части сцены. Снетогорская фреска показывает, что сюжет с Моисеем, осуждающим иудеев, появляется в изображении «Страшного суда» в палеологовскую эпоху, а не в поствизантийское время, как это считалось ранее. Не исключено, что он был разработан в русском и даже более конкретно — в новгородско-псковском искусстве, которое с особым пристрастием и интересом относилось к темам Ветхого Завета.

Еще одной новой иконографической темой, впервые встречающейся во фресках собора Снетогорского монастыря, является подробная иллюстрация видения пророка Даниила, в котором, помимо традиционных сцен, имеются изображения, никогда ранее в Страшном суде не фигурировавшие. Иллюстрация видения Даниила занимает почти всю северную часть западного рукава. На северном склоне свода представлен восседающий Христос Ветхий деньми в окружении ангелов, стоящих за престолами, на которых лежат раскрытые книги. Ниже изображены четыре трубящих ангела и четыре апокалиптических зверя — символы царств. Слева от них, на сильно поврежденном участке росписи, мы видим фрагменты фигуры спящего пророка, над которым склонился ангел, передающий ему видение. В правой части стены на уровне пяты подпружной арки еще раз представлен фронтально стоящий Даниил со свитком в руке; верхняя часть фигуры утрачена, но он узнается по характерным, присущим только ему одеждам. Иллюстрация видения распространяется на примыкающую



Ангел. Деталь композиции «Вознесение» в куполе. 1313 г.



«Вознесение». Схема росписи купола. 1313 г.

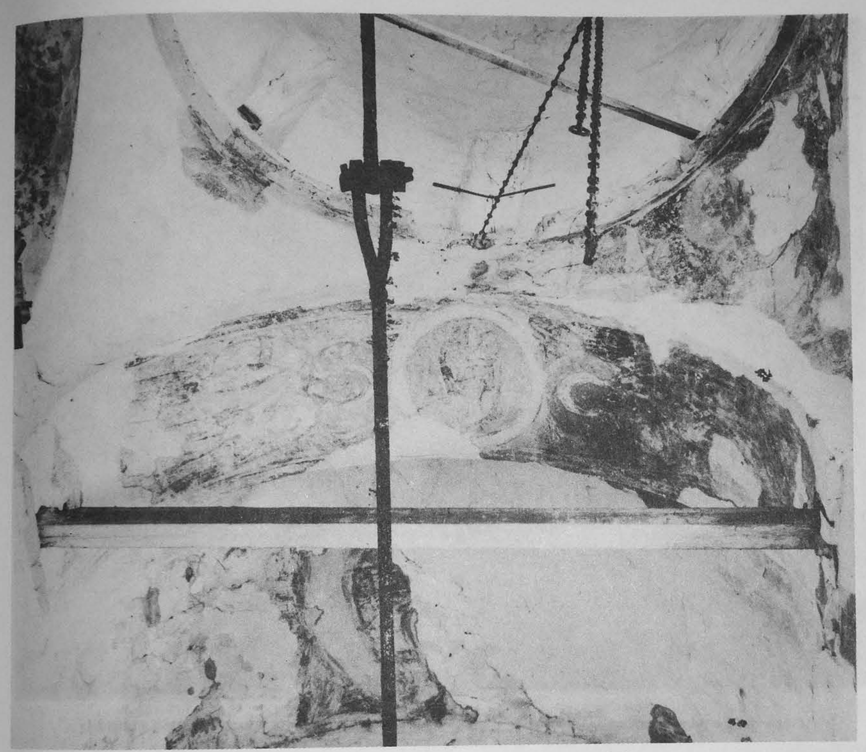
часть люнета, где изображены летящие на двух облаках в сторону свода Христос в сопровождении Богоматери и Иоанна Предтечи и три ангела с орудиями Страстей в руках.[38] В нижней части люнета у примыкания к своду изображены два пророка — юноша и старец, обращенные лицами к фигуре Христа Ветхого деньми. Судя по расположенным рядам символам — серпу и херувиму, — это Захария Серповидец и Исайя.[39]

Данная уникальная по своему составу иллюстрация видения Даниила имела множество сопроводительных надписей, из которых удалось прочитать лишь немногие. Так, первый, второй и четвертый слева звери имеют подписи: **ЦРВЪ ПЕРЬСКОІЄ, ЦРТВЪ ІЄЛИНЫ** и **ЦРТВЪ АНЬТИХВ** (Ц[а]р[ст]во Перьскоие, Ц[а]р[с]тво Иелины, Ц[а]р[с]тво Аньтих[ристо]в[о]).[40] Между фигурами парящих над зверями ангелов читаются остатки надписи: **ДЕЕТИ / [ ]ДЕНІЄ / ВЕЛИКОІЄ ОЗ / ВЕРОХАХ В [ ]** (Деети [ви]дение великоие о зверохах в [ ]). Над фигурой спящего Даниила читаем: **ДАНИ[ ] / СО.** Дани[ил] со..).[41] Наконец, над изображением летящих Христа, Богоматери и Предтечи видны остатки плохо читающегося текста: **ХСПСС [ ] БЛА / [ ] НЕМЪ ГРѦДЕШ [ ]** (Х[ристе] Сп[а]се ко[?] бла[жен]немъ грядеш[а].

Рассмотренное изображение точно соответствует известному тексту пророчества Даниила, где после описания явления четырех зверей сказано: «Поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями; одеяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его — как чистая волна ... тысячи тысяч служили Ему, и тьмы тем предстояли пред Ним; судьи сели, и раскрылись книги»; и далее: «Вот, с облаками небесными шел как бы Сын человеческий, дошел до Ветхого днями, и подведен был к Нему» (Дан. 7: 9—13). Этот текст, издревле привлекавший внимание экзегетов, тем не менее иллюстрировался чрезвычайно редко, а включение его в композицию Страшного суда оказывается и вовсе уникальным. Так, среди сцен Страшного суда в Кирилловской церкви Киева (конец XII в.) есть изображение ангелов у престолов, на которых лежат раскрытые книги, однако там отсутствует фигура Ветхого деньми.[42] В жертвеннике собора Апостолов в Пече находится редчайшая по своему содержанию фреска с изображением пророчества Даниила (50-е годы XIII в.), где представлены спящий пророк, Ветхий деньми в окружении сонма ангелов и огненная река, выходящая из-под его ног, а также «Даниил во рву львином» и «Явление ангела Даниилу». Однако в программе жертвенника собора Апостолов эта композиция обладает самостоятельным значением и остается лишь указанием на тему Страшного суда, не являясь собственно его изображением.[43]

Практически уникальными оказываются и фигуры символических зверей. Сюжет с четырьмя апокалиптическими чудовищами, красочно описанный в пророчестве Даниила (Дан. 7: 1—9), издревле являлся одной из самых популярных тем в эсхатологических толкованиях. Едва ли не первое изображение зверей-символов находим в ватиканской Топографии Косьмы Индикоплова X в. (Vat. gr. 699 f. 75), где они представлены несущими всадников и имеют подписи — царство Вавилонское, Мидийское, Персидское и Македонское. Аналогичные миниатюры имеются в двух Топографиях XI в. из собраний монастыря Св. Екатерины на Синае (gr. 1186f. 30v) и Лауренцианы (Plut. IX, 28, f. 42v), где они имеют такие же подписи.[44] Однако в византийской иконографической традиции изображения четырех зверей никогда не включались в состав Страшного суда.

В библейском тексте Книги Даниила отсутствуют символические объяснения этого видения, однако его толкования известны уже в



Купол, восточная подпружная арка и свод вимы. 1313 г.

раннехристианской экзегетике (Слово о Христе и антихристе св. Ипполита Римского, III в., и др.).[45] Славянский перевод Толкований св. Ипполита, по мнению И. Е. Евсеева, был осуществлен в начале X в. во времена болгарского царя Симеона,[46] а в XI в. он был уже известен на Руси, поскольку выдержки из него встречаются в Изборнике Святослава 1073 г. и Повести временных лет под 1111 г.[47] Примечательно, что в славянской среде наиболее популярной была именно гл. VIII Толкований, где говорится о видении четырех зверей, причем четвертое чудовище, в греческом оригинале символизирующее царство Александра Македонского, из которого произрастает царство антихриста (седьмой рог зверя), в славянских переводах само становится символом антихриста.[48] Именно так поименованы звери в псковской фреске, где четвертое чудовище имеет подпись: **ЦРТВЪ АНЬТИХВ**. Очевидно, такое толкование зверей становится традиционным для русской иконографии: аналогичные наименования мы находим в миниатюре Псалтири 1395 г. из Онежского Крестного монастыря[49] и во фреске Андрея Рублева 1408 г. из Успенского собора во Владимире.[50]

Столь подробная иллюстрация видения пророка Даниила неизвестна искусству византийского мира XIII—XIV вв., однако многочисленные аналогии снетогорской фреске мы най-



Люнет западной стены. Общий вид. 1313 г.

дем в русской иконографии XVI в., когда тема Второго пришествия и конца света, обретя мощный импульс в эсхатологических настроениях эпохи, станет одним из самых распространенных сюжетов русской живописи.[51] Присутствие в снетогорском «Страшном суде» расширенного извода «Видения Даниила» и сюжета с Моисеем, ставших в XVI столетии практически обязательными элементами этой композиции, вряд ли было случайным. Весьма вероятно, что именно фреска собора Снетогорского монастыря оказалась непосредственным иконографическим источником для ряда памятников XVI в. У этого предположения, естественно, нет никаких документальных подтверждений, однако не следует забывать, что именно псковские иконописцы выполняли ряд заказных икон для Благовещенского собора Московского Кремля, обновлявшегося после пожара 1547 г., и среди других икон ими был написан «Страшный суд»,[52] с которым могло быть связано широкое распространение во второй половине XVI в. расширенной иконографии этого сюжета.[53]

Сцены, расположенные на северной стене ниже «Видения Даниила», традиционны по своему содержанию. Это — «Земля и Море отдают мертвых» и «Ад». Слева от «Ада» располагались клейма Мучений, которые почти полностью утратились; сохранился лишь угол крайнего изображения, где на красно-коричневом фоне отчетливо читаются несколько белильных червеобразных завитков и три завершающие буквы надписи: **ЩИІ**. Очевидно, перед нами остатки изображения адской муки «Червь неусыпающий». Здесь же расположена

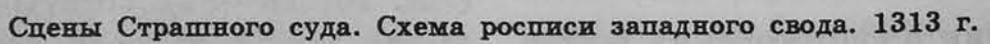


«Христос Ветхий деньми в окружении небесных сил и престолов» («Видение пророка Даниила»). Северный склон западного свода. 1313 г.

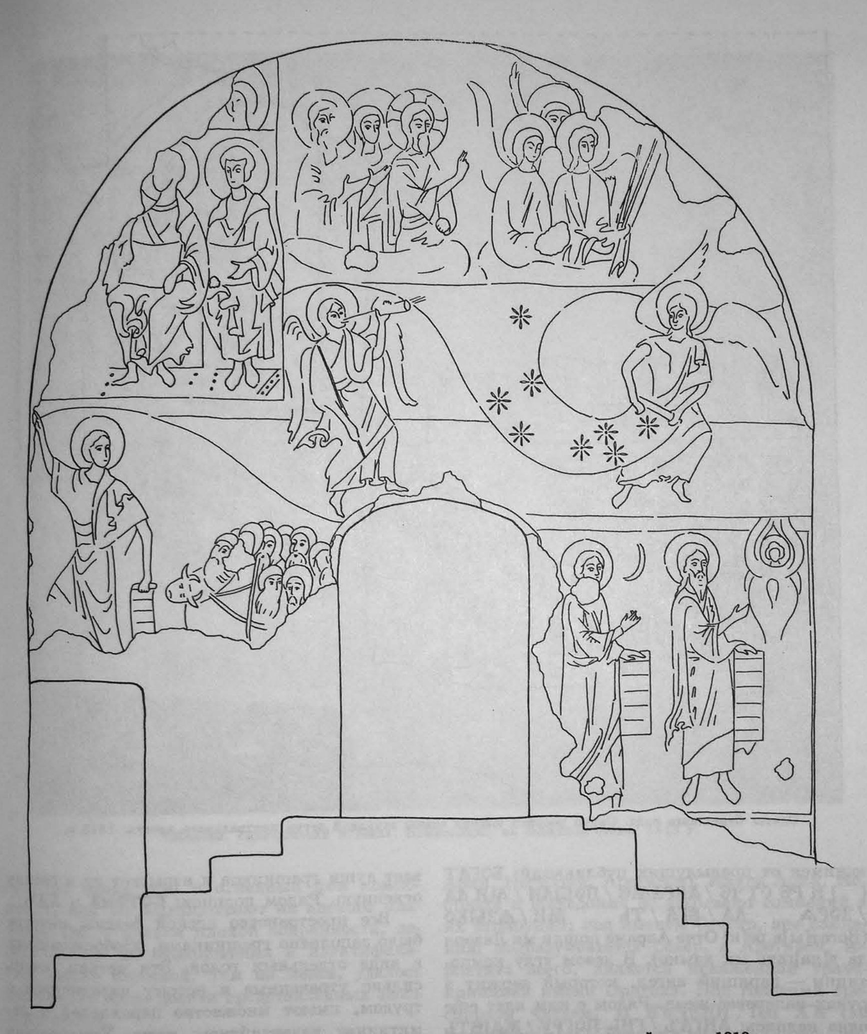
небольшая орнаментальная розетка в виде четырехлистника на красном фоне, смысл которой стал понятен после того, как удалось расшифровать остатки белильной надписи на почти таком же белом внутреннем поле розетки. Читаются лишь две из нескольких строк: ПЄЧАТ[ ]/ЖИДЫ. Несомненно, речь идет о незапечатленном, т. е. отверженном Богом потомстве двенадцати колен Израилевых, повествование о котором находим в Апокалипсисе (Апок. 7).

В своей публикации о снетогорских росписях В. Н. Лазарев останавливался на изображении ада как на одном из наиболее интересных, приводя несколько фрагментарно прочтенных им сопроводительных текстов.[54] В самом деле, эта довольно сильно утраченная сцена обладает неожиданно богатым содержанием, которое было лишь частично раскрыто предыдущими исследованиями и сейчас предстает перед нами в более полном свете благодаря прочтению многочисленных надписей, некогда буквально испещрявших все изображение.

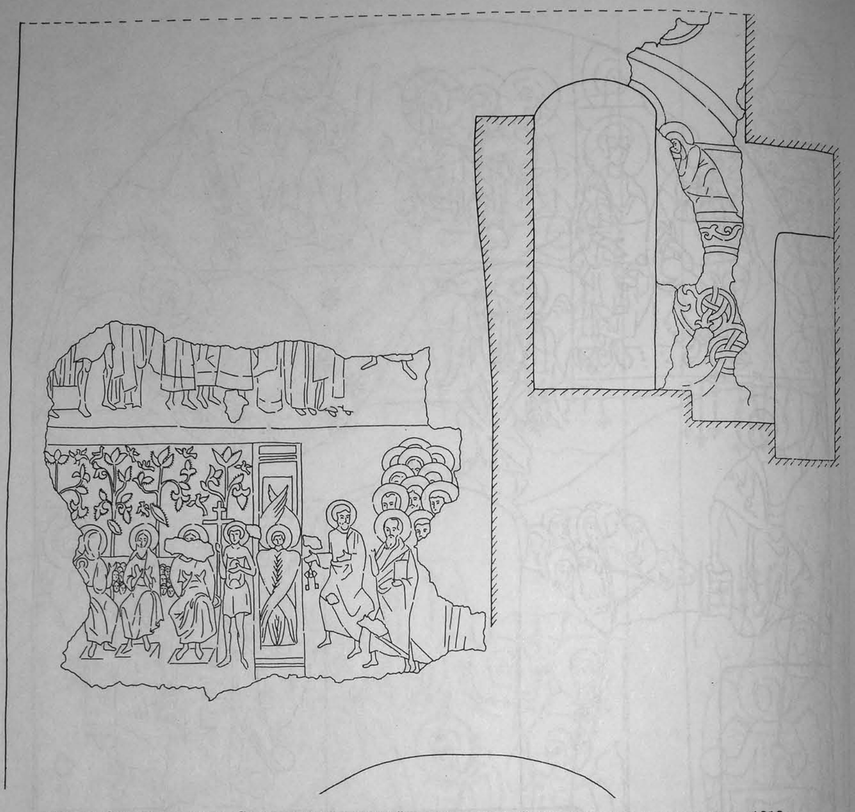
Сцена «Ад» разбита на три самостоятельных сюжета. В центре представлена не раз публиковавшаяся «Притча о богатом и Лазаре» (Лк. 16: 19—31): богатый сидит в аду и, указывая рукой на свой рот, обращается к Аврааму, который изображен с душой праведного Лазаря на противоположной стене. Текст слов богатого, занимающий фон между его фигурой и стоящим перед ним бесом, приводится в соответствии с последним прочтением, отлича-



Сцены Страшного суда. Схема росписи западного свода. 1313 г.



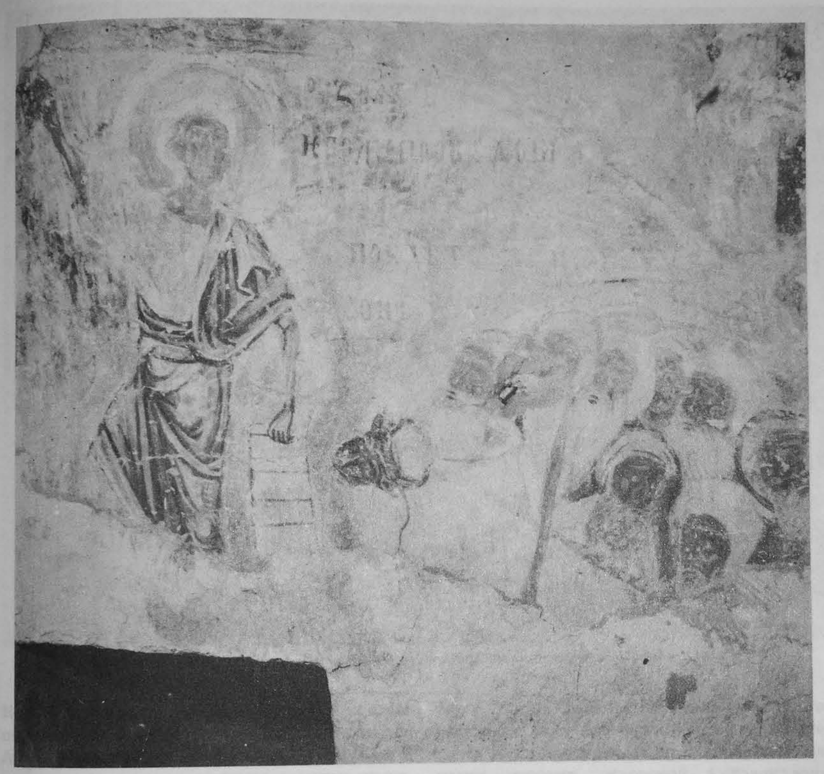
Сцены Страшного суда. Схема росписи западного люнета и части западной стены. 1313 г.



Сцены Страшного суда. Схема росписи южной стены западной ветви центрального креста. 1313 г.

ющимся от предыдущих публикаций: БОГАТ [ ] И РЕ ОТЧЕ / АВРАМЕ / ПОШЛИ / МИ ЛА / ЗОРА ДА / ВГА / ТЬ МИ / АЗЫКО (Богат[ы]и ре[к] Отче Авраме пошли ми Лазоря да в[ла]гать ми языко). В левом углу композиции — парящий ангел, который держит в руках наперевес жезл. Рядом с ним идет еще одна надпись: АНГЛЪ / ГНЬ ПОГРУ / ЖАЄТЬ / ІЄРЕТИКИ (Ангел Г[осподе]нь погружаеть еретики). Наконец, в правой половине композиции изображен Сатана в виде закованного в цепи старца с всклокоченными волосами, который держит на руках душу Иуды. Сатана сидит на двуглавом чудище, которое заглатывает души грешников и изрыгает их в геенну огненную. Рядом подписи: СОТОНА и АДЪ.

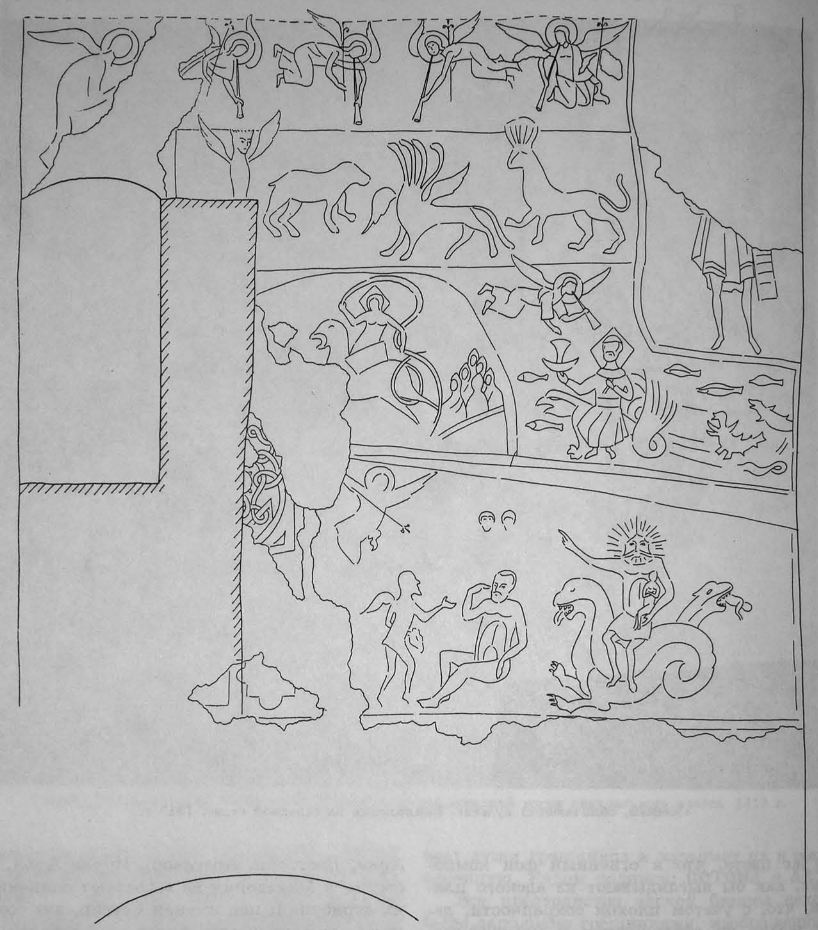
Все пространство адской бездны некогда было заполнено грешниками, изображенными в виде отдельных голов. Эти детали, очень сильно утраченные и потому читающиеся с трудом, имеют множество параллелей в памятниках византийского мира. Удивительно то, что все изображенные здесь персонажи были поименованы. Грешники поделены на две категории: это либо ересиархи, имеющие головные уборы в виде клобуков, либо цари, увенчанные коронами. Их головы, написанные графично и контурно, краской почти



«Моисей, обличающий иудеев». Композиция на западной стене. 1313 г.

того же цвета, что и огненный фон композиции, как бы выглядывают из адского пламени, что, с учетом плохой сохранности, делает задачу их обнаружения и идентификации весьма сложной. Тем не менее, удалось определить более десяти представленных здесь персонажей.

В верхнем углу рядом с фигурой ангела расположены три головы в коронах и с подписями: **ИРОДЪ, ИРОДИ[ ], САЛ [ ]М / ІЄ** (Иродъ, Ироди[ада], Сал[о]мие). Над фигурой богатого были изображены основатели ересей: **МАКИД / НИИ, СЕВГИ / РЪ, АРИИ, НЕСТО / РИИ, АРЕГИ / ВОН** (Макид[о]нии, Севгиръ, Арии, Нестории, Арегивон). Имена Ария, Нестория и Македония не вызывают сомнений в их атрибуции; под именем Севгир, вне сомнения, подразумевается Север, а Арегивон, вероятнее всего, является искаженной транскрипцией имени Оригена. Под головами ересиархов читаем: **И ВЪЧЕНИ / ЦИ ХЪ** (вив ъченици [и]хъ). Верхний ряд грешников продолжен расположенными за фигурой Сатаны головами ересиарха и царя с подписями [ ] **ОГО / МИЛЪ** ([Б]огомилъ) и **ДЕК [ ] И [ ]** (Де[о]к[л]и[тиан]). В правом верхнем углу и по правому краю сцены также изображено несколько голов, но их имена не читаются. В



Сцены Страшного суда. Схема росписи северной стены западной ветви центрального креста. 1313 г.

нижнем ряду, между фигурой богатого и чудовищем, находится персонаж в царском венце с подписью **СВАТОПО / ЛО / КЪ** (Святополокъ), а за чудовищем видны две головы еретиков, одна из которых четко подписана: **АПОЛИНАРИ** (Аполинари[и]). Правый нижний угол занимает пространный текст: **ІЄРЄ / ТИЦИ / ВОУ О / ГНИ / НЕГАСИМОМ** (иеретици воу огни негасимом).[55]

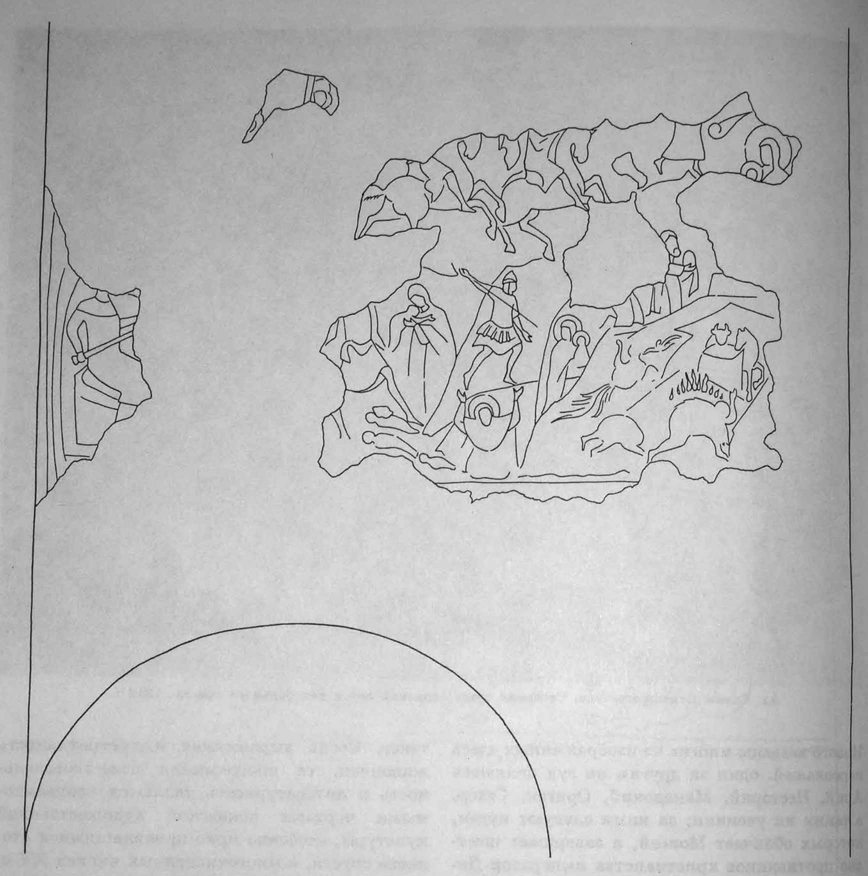
Обилие сопроводительных надписей на изображении ада наводит на мысль, что в их основе лежал конкретный литературный источник. Действительно, в уже упоминавшемся видении Страшного суда из Жития Василия



Ад. Сцены Страшного суда. Северная стена западной ветви центрального креста. 1313 г.

Нового названы многие из изображенных здесь персонажей: один за другим на суд являются Арий, Несторий, Македоний, Ориген, Север, а также их ученики; за ними следуют иудеи, которых обличает Моисей, а завершает шествие противников христианства император Диоклетиан.[56] К этому перечню грешников псковские художники добавили Ирода, Иродиаду и Саломею, а также известных им по более близкому историческому контексту Богомила и Святополка Окаянного. Совпадение имен и персонажей, конечно же, не может быть случайным. Совершенно очевидно, что авторы снетогорских росписей — художники и заказчики, которыми, по-видимому, были монастырские книжники, буквально следовали литературной основе Страшного суда, будь то видение пророка Даниила или Апокалипсис, Житие Василия Нового или какой-либо другой текст. Столь выраженная иллюстративность живописи, ее программная повествовательность и литературность являются неотъемлемыми чертами псковской художественной культуры, особенно ярко проявившимися столетие спустя, в многочисленных иконах XV в. и фресках Мелетова (1465 г.), и анализ «Страшного суда» дает все основания говорить о росписях собора Снетогорского монастыря как о памятнике, стоящем у истоков псковской иконографической традиции.[57]

Из росписей северного и южного рукавов подкупольного креста, достаточно полно опубликованных и исследованных в работах В. Н. Лазарева и Л. И. Лифшица, мы остановимся лишь на цикле сцен из «Рождества Христова», содержание которого после проведенной реставрации стало более ясным. Цикл занимает значительную площадь южного ру-



Сцены Рождественского цикла. Схема росписи западной стены северной ветви центрального креста. 1313 г.

кава, проходя сплошным фризом по южной и западной стенам на высоте второго снизу регистра росписей. Он представляет собой сплошной повествовательный ряд с общим пейзажным фоном без разделения на обособленные композиции. Он состоит из двух больших частей в соответствии с расположением на двух стенах. В центре южной стены находилась фигура лежащей Богоматери, почти полностью уничтоженная при растеске окна в XVIII в. Ее изображение, заметно выделявшееся своими размерами, является композиционным смысловым центром этой части цикла. Слева от нее друг над другом находятся «Путешествие в Вифлеем», «Омовение младенца» и «Благовестие пастухам», а справа — таким же образом расположенные «Бегство в Египет», «Явление ангела Иосифу во сне» и «Убийство Захарии».

Дальнейшее повествование разворачивается на северной стене. Первые сцены этой части цикла почти полностью утрачены, сохранилась

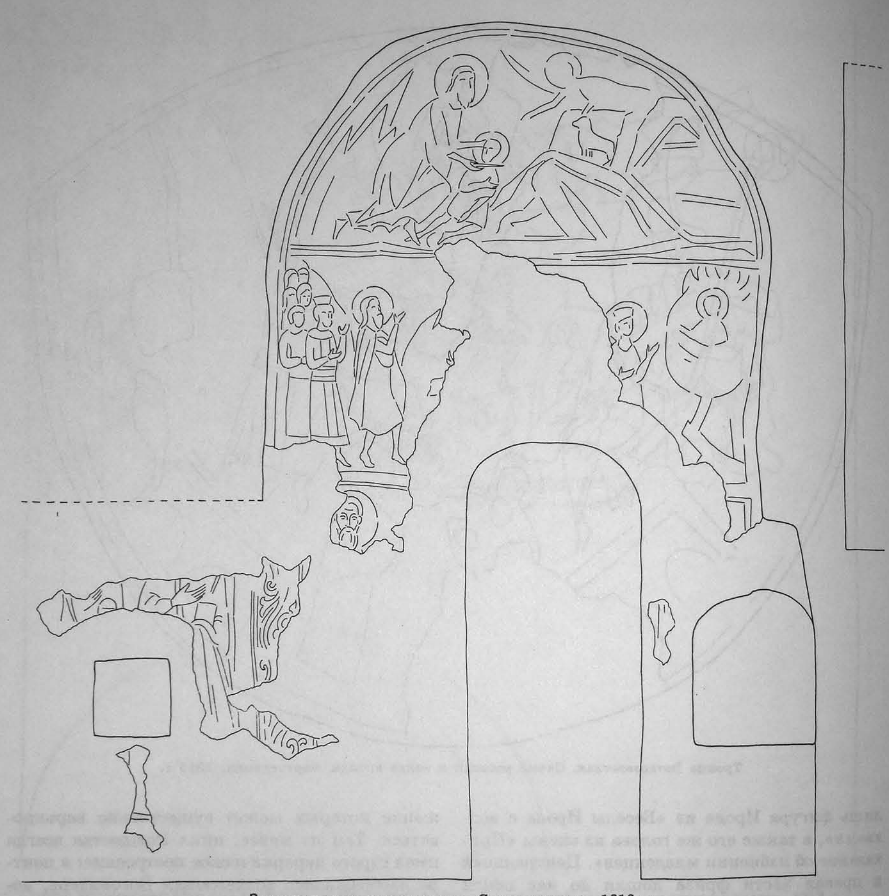


Троица Ветхозаветная. Схема росписи в конхе апсиды жертвенника. 1313 г.

лишь фигура Ирода из «Беседы Ирода с волхвами», а также его же голова из сцены «Приказание об избиении младенцев». Центральная и правая части фриза дошли до нас почти полностью. В верхней части этого участка фриза изображены скачущие волхвы, ведомые Вифлеемской звездой, под ними на фоне горок представлено «Избиение младенцев» и «Бегство Елизаветы в скалы», а правую половину фрагмента занимает «Поклонение волхвов», которым и завершается цикл «Рождество Христово».

«Рождество Христово» является одним из наиболее нарративных сюжетов византийской иконографии, где уже с X в. изображению главного события, как правило, сопутствуют вспомогательные сцены, количество и содержание которых может существенно варьироваться. Тем не менее, цикл Рождества всегда имел строго иерархическое построение: в центре изображалась возлежащая Богоматерь, вокруг которой группировались дополнительные сцены, иногда представленные в меньшем масштабе. Они не имели хронологической последовательности, были взаимозаменяемы и располагались в достаточно случайном порядке.

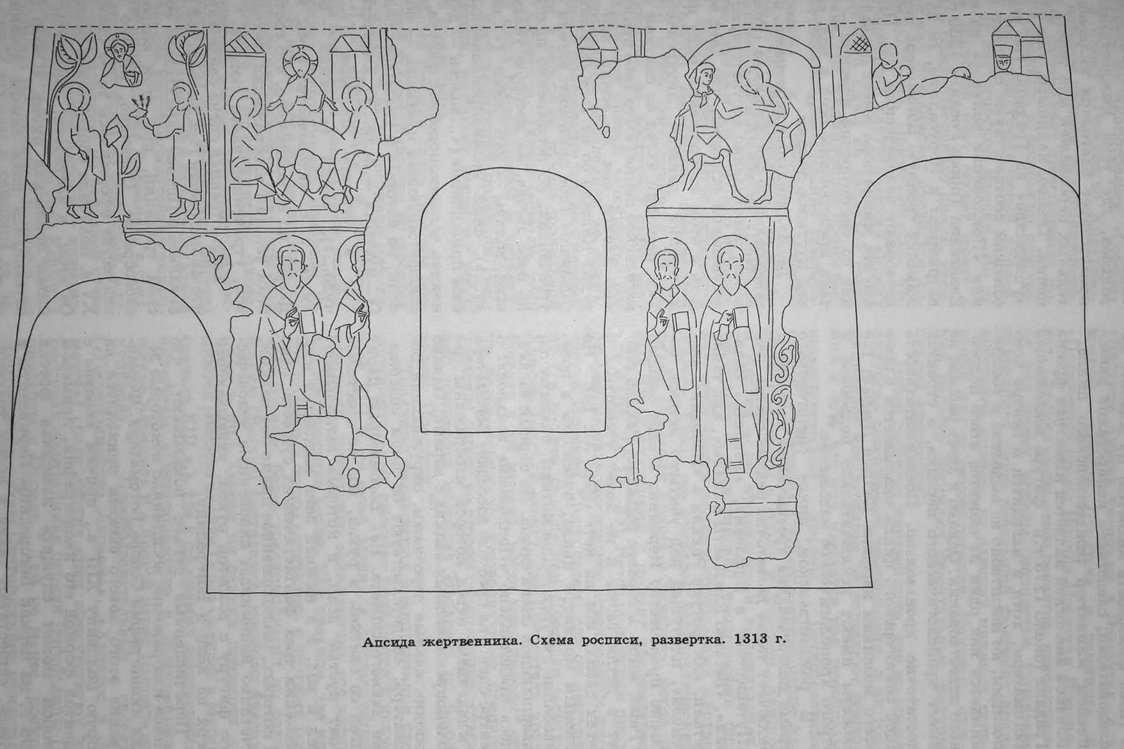
Принципиально иначе строится снетогорский цикл, где события изложены в виде фриза, выдержанного с почти точной хронологией. Примечательно, что сцены на южной стене скомпонованы центрично, как бы в традиции предшествующей эпохи, а сюжеты западной стены, объединенные общим пейзажным фоном, подчиняются уже иным компози-



Западная стена жертвенника. Схема росписи. 1313 г.

ционным закономерностям. Оставаясь, как и раньше, в рамках одной композиции, они получают строчное прочтение и строгую последовательность, которая предполагает наличие смысловой доминанты, завершающей повествование. Как будет показано ниже, именно этот финальный акцент оказывается главным в характеристике иконографического своеобразия рождественского цикла снетогорского собора.

В композиционном решении снетогорская фреска имеет своих предшественников. Прежде всего следует вспомнить известную синайскую икону рубежа XI—XII вв., которая на первый взгляд дает пример аналогичного решения. Многочисленные сюжеты этой иконы как бы спускаются фризом вдоль волнообразно нисходящих горок, но в их последовательности нет хронологии: повествование завершается внизу «Избиением младенцев», тогда как три сцены с волхвами расположены вверху. Иными словами, композиция построена по традиционному круговому принципу, а бросающаяся



Апсида жертвенника. Схема росписи, развертка. 1313 г.

в глаза фризовость является, по мнению исследователей, следствием копирования иконописцем миниатюр рождественского цикла.[58] Близкой аналогией является известная фреска Градаца (около 1275 г.):[59] фигура возлежащей Богоматери, хотя и находится в центре композиции, но масштабно не выделена и воспринимается как один из сюжетов этого подробного повествования. Однако и здесь рассказ не имеет хронологического порядка, а строится достаточно произвольно. Последовательность сцен снетогорского цикла оказывается ближе всего мозаикам нарфика Кахрие Джами, где сюжеты имеют исключительно подробное и строго хронологическое изложение.[60]

В рождественском цикле снетогорского храма повествование чрезвычайно подробно и включает такие достаточно редкие сцены, как «Путешествие в Вифлеем», «Убийство Захарии», «Бегство Елизаветы в скалы», или такие детали, как фигуру Рахили в «Избиении младенцев», плачущей над убитыми детьми, согласно пророчеству Иеремии: «Голос слышен в Раме, вопль и горькое рыдание; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться о детях своих, ибо их нет» (Иер. 31: 15).[61] Но главным моментом цикла, вносящим в повествование литургические мотивы, оказывается завершающая сцена фриза. На первый взгляд, здесь представлено «Поклонение волхвов»: в центре сцены на престоле восседает Богоматерь с младенцем, перед которой изображены три коленопреклоненных волхва с дарами. Однако дополнительные персонажи, окружающие Богоматерь, свидетельствуют об ином содержании данного сюжета. Над Богоматерью парит ангел со свитком в руках, под ее престолом стоят пустые ясли, в которые заглядывают осел и вол, а в нижней зоне находятся изображения трех фантастических существ, одно из которых, расположенное прямо под яслями, отчетливо напоминает склоненную человеческую фигуру с воздетой рукой, указывающей вверх на ясли и Богородицу.

Перечисленные детали показывают, что данное изображение восприняло некоторые детали иконографии Собора Богоматери. Формирование этого нового сюжета приходится на вторую половину XIII в., причем наравне с развитой формой его иконографии, примером которой может служить известная фреска 1295 г. из церкви Богородицы Перивлепты в Охриде, существуют такие в целом традиционные композиции Рождества или Поклонения волхвов, где тема Рождественской стихиры присутствует благодаря включению дополнительных персонажей или текста самого песнопения. Таково, например, уже упоминавшееся «Рождество» из Градаца, где некоторым персонажам соответствуют подписи из стихиры,[62] или «Поклонение волхвов» из киликийского Евангелия Тороса Рослина 1260 г. (Армянский патриархат в Иерусалиме, № 251), где окружающие тронную Богоматерь персонажи олицетворяют человеческий род. Примечательно, что эта миниатюра имеет буквальное совпадение со снетогорской фреской — в обоих случаях представлены осел и вол, склонившиеся над пустыми яслями.[63]

Дополнительные персонажи, включенные в завершающую фреску цикла «Рождество Христово», определенно соответствуют тексту Рождественской стихиры, что дает основания видеть в этом изображении одну из ранних иллюстраций данного литургического гимна. Так, парящий ангел со свитком олицетворяет ангельское пение («Что Тебе принесем, Христе, яко явился еси на земли яко Человек нас ради? Каяждо бо от Тебе бывших тварей благодарение Тебе приносит: ангели — пение...»), утраченная, но несомненно присутствовавшая на небе звезда, на которую указывают скачущие волхвы — дар небес («...небеса — звезду...»), сами коленопреклоненные волхвы — свое приношение («...волсви — дары...»), склоненная человекоподобная фигура, видимо, персонифицирующая пустыню, — подносит в дар ясли, на которые и указывает поднятой рукой («...пустыня — ясли...»). Отсутствуют названные в стихире пастыри («...пастырие — чудо...»), земля («...земля — вертеп...») и «мы», т. е. человечество («мы же — Матерь Деву»), но не исключено, что соответствующие этим текстам изображения находились в правой, утраченной части сюжета.

Рассмотренная сцена свидетельствует о том, что иконография Рождественской стихиры развивалась в Пскове параллельно общевизантийской традиции, при этом сохраняя местное своеобразие. Очевидно, именно в псковском искусстве оформилась та ее схема, которая в XV в. получила общерусское распространение. Об этом, в частности, свидетельствует знаменитая псковская икона «Собор Богоматери», остающаяся пока самым древним примером окончательно сформировавшегося варианта

этой иконографии, возникшего на русской почве.[64] Элементы из иконографии «Собора» включены и в икону «Рождество Христово» из Опочки,[65] которое своими композиционными принципами напоминает произведение монументальной живописи, и, возможно, еще теснее связано с той иконографической линией, которая идет от снетогорской фрески. Но не менее важное значение этот сюжет имеет в структуре всего рождественского цикла, который благодаря ему приобретает очевидное литургическое осмысление. Примечательно, что такой же завершающий литургический акцент имеет богородичный цикл на западной стене северного рукава, где традиционное протоевангельское повествование неожиданно завершается «Покровом» и сценой, которую Л. И. Лифшиц точно расшифровал как иллюстрацию последнего икоса Акафиста: «Поющие Твое рождество, хвалим Тя вси, яко одушевленный храм, Богородице».[66] Этот небольшой сюжет оказывается смысловой доминантой опоясывающего собор богородичного цикла, который начинается на восточной стене южного рукава храмовой сценой «Рождество Богородицы», продолжен «Введением во храм», рождественским и протоевангельским циклами и завершается в северном рукаве финальной композицией Акафиста. Таким образом, весь богородичный цикл превращается в литургический гимн, прославляющий праздник Рождества Богоматери, которому посвящен собор Снетогорского монастыря.

В еще большей степени связь системы росписи с литургией просматривается во фресках жертвенника, которые были частично идентифицированы Л. И. Лифшицем[67] и полностью расшифрованы благодаря раскрытиям последних лет. Роспись жертвенника поделена на три регистра. В конхе апсиды прочитывается сильно утраченное изображение Ветхозаветной Троицы в варианте «Гостеприимство Авраама»: три огромных ангела восседают за трапезой, а им предстоят две небольшие фигуры Авраама и Сарры. Напротив в люнете западной стены представлена крупномасштабная композиция «Жертвоприношение Авраама», а средний регистр занимает фриз из семи сцен, идущих в следующем порядке: на западной стене под «Жертвоприношением Авраама» находится «Жертвоприношение Ильи на горе Кармил» и «Явление Моисею Неопалимой купины», на полукружии стены апсиды в северной ее части — «Жертвоприношение Авеля и Каина» и «Явление Христа ученикам в Эммаусе», а в южной — «Иоанн Предтеча в темнице» и «Поднесение главы Иоанна Предтечи Иродиаде». Средняя сцена этого регистра, находящаяся над окном апсиды, полностью утрачена; сохранился лишь небольшой фрагмент архитектурной кулисы, не дающий никаких оснований для ее реконструкции. Наконец, нижний регистр занимают фронтальные фигуры святых епископов.

Набор сюжетов жертвенника, где во время литургии совершается проскомидия, и их традиционное истолкование не оставляют сомнений в том, что они мыслятся как прообразы евхаристической жертвы. Ветхозаветные сцены — «Троица» и «Жертвоприношение Авраама», сюжеты с Ильей и Моисеем, Каином и Авелем — не нуждаются в комментариях, поскольку в византийской иконографии они являются классическими прообразами жертвы Христа. Столь же очевиден евхаристический смысл «Явления Христа в Эммаусе», когда он был узнан учениками в момент преломления хлеба (Лк. 24: 13—35). Нетрадиционным представляется евхаристическое истолкование двух сцен с Иоанном Крестителем, где он фигурирует в полном смысле как Предтеча жертвы Христа. Первый сюжет, где Креститель представлен в тот момент, когда воин выводит его на казнь, очевидно, символизирует предуготовление даров; во втором сюжете торжественная процессия подносит Иродиаде на блюде голову Предтечи.[68]

Традиция размещения в жертвеннике прообразовательных сюжетов появляется в искусстве XIII в. на фоне развития литургических программ, постепенно занимающих все алтарное пространство храма. Как правило, две или три подобных сцены сочетались с другими изображениями, более традиционными по содержанию (фигуры святителей, мариологический цикл и пр.). Одним из ранних примеров являются росписи церкви Осиос Сотирас в Мегаре (начало XIII в.), где в программу жертвенника включены «Гостеприимство и Жертвоприношение Авраама» и «Моисей перед Неопалимой купиной».[69] Прообразовательные сюжеты («Гостеприимство Авраама», «Христос в Эммаусе») среди других сцен присутствуют и в росписях жертвенника церкви Богородицы Перивлепты в Охриде.[70] Тем не менее, росписи жертвенника собора Снетогорского монастыря

можно считать наиболее последовательной и в то же время вполне оригинальной литургической программой, которая по самобытности сравнима разве что с упоминавшимися фресками жертвенника собора Апостолов в Пече. Примечательно, что «Троица» в росписи жертвенника Снетогорского собора обнаруживает несомненное сходство с псковским изводом этой иконографии, отличительными чертами которого является изокефалия трех ангелов (соблюсти ее было невозможно в тесной конхе жертвенника) и симметрично стоящие перед трапезой Авраам и Сарра.[71] Устойчивость этой иконографии в Пскове вплоть до конца XVI в. позволяет предположить, что она восходит к почитаемому, но ныне утраченному древнему храмовому образу кафедрального псковского Троицкого собора.

Предложенный анализ иконографического содержания некоторых сюжетов росписи собора Снетогорского монастыря показывает, что, несмотря на сложность экономического и политического положения в начале XIV в., Псков поддерживал интенсивные художественные связи с Византией и Балканским регионом. При известном консерватизме, проявившемся в обращении к схеме росписи, типичной для домонгольского искусства, памятник демонстрирует активное творческое освоение нового иконографического материала, которым было столь богато византийское искусство XIII—XIV вв. Именно на палеологовской традиции базировалось своеобразие псковского искусства, одной из главных черт которого были оригинальность образного мышления, тяготение к нестандартным и иногда излишне литературным, но очень выразительным иконографическим схемам. Золотым веком живописи Пскова, несомненно, является конец XIV и XV столетие, но основание местной традиции было заложено уже на рубеже XIII—XIV вв., о чем красноречиво свидетельствуют фрески собора Снетогорского монастыря.

---

[1] Первое сообщение об обнаружении фресок в соборе опубликовано в 1913 г. См.: ЗОРСА ИРАО. СПб., 1913. Вып. 9. С. 316—317; *Мацулевич Л. А.* Фрагменты стенописи в соборе Снетогорского монастыря // ЗОРСА ИРАО. Пг., 1915. Вып. 10. С. 35 (далее — *Мацулевич*, 1915).

[2] *Филатов В. В.* Особенности техники и состояние Снетогорских росписей // Сообщ. Института истории искусств. М., 1957. Вып. 8: Живопись — скульптура. С. 113—122.

[3] *Лазарев В. Н.* Снетогорские росписи // Там же. С. 78—112 (далее — *Лазарев*, 1957).

[4] *Лифшиц Л. И.* Программа росписи собора Снетогорского монастыря // Вопросы русского и советского искусства: Материалы научных конференций 1972—1973 гг. (ГТГ). М., 1974. Вып. 3. С. 20—50 (далее — *Лифшиц*, 1974); *Он же.* О мастерах снетогорской росписи // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 106—125; *Он же.* Роспись Снетогорского монастыря во Пскове 1313 года. Дис. ... канд. искусствовед. М., 1979 (Рукопись) (далее — *Лифшиц*, 1979); *Он же.* О стиле росписи Снетогорского монастыря // ДРИ: Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980. С. 93—114.

[5] Реставрацию выполняла бригада художников-реставраторов Межобластного научно-реставрационного художественного управления под руководством Г. С. Батхеля в составе: М. Г. Батхель, С. Р. Брагин, А. О. и Т. Н. Золотинские, П. А. и И. В. Каширины, В. Д. Сарабьянов.

[6] Св. Николай идентифицируется по характерному облику, св. Фока — по присущему ему атрибуту — веслу, которое он держит на плече (эта деталь является единственным, что сохранилось от фигуры святителя); его изображения есть в Софии Киевской (*Логвин Г. Н.* София Киевская. Киев, 1971. Ил. 212), Аркажском и Нередицком храмах (*Мясоедов В. К.* Фрески Спаса-Нередицы. Пг., 1925. Табл. XXXIII-2, XXXIV-1 (далее — *Мясоедов*, 1925); аналогичная атрибуция предложена Л. И. Лифшицем (*Лифшиц*, 1979. С. 176). Св. Афанасий узнается по облику и окончанию надписи (...СИЕ); св. Иоанн Милостивый и Власий — по надписям (АГИО. ...НИНЪ МИЛОСТИВЫ и .ГИ.. ВЛАСИ.); св. Спиридон — по атрибуту в виде стилизованной корзины, которую он, по преданию, носил вместо головного убора.

[7] Такое обозначение имени Иисуса Христа часто встречается в новгородских и псковских памятниках раннего XIV в. Ср., например, Васильевские врата 1336 г. (*Рогов А.* Александрова слобода. Л., 1979. Ил. 50, 52).

[8] Богоматерь Оранта, с младенцем или без него, помимо известной мозаики Софии Киевской, украшала конхи Десятинной церкви, 989—996 гг. (*Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973. С. 21), Успенского собора Киево-Печерского монастыря, 1083—1089 гг. (Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию, описанное его сыном архидьяконом Павлом Алеппским // ЧОИДР. 1897. Кн. 4. С. 51—52), Софии Новгородской 1108—1109 гг. (*Лазарев В. Н.* О росписи Софии Новгородской // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М., 1978. С. 124—127), Михайловского Златоверхого собора, 1112 г. (*Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. М., 1966. С. 32—33), руинированной церкви Михаила Архангела в Старогородке, около 1125 г. (*Макаренко М.* Древнейший памятник искусства Переяславского княжества // Сборник статей в честь графини П. С. Уваровой. М., 1916. С. 373—404), Спасо-Нередицкой церкви, 1919 г. (*Мясоедов*, 1925. Табл. XXIII).

[9] Такова, например, изображенная в рост Богоматерь с младенцем и двумя ктиторами, представленная на одном из разворотов Типика из Бодлейанской библиотеки, начала XIV в., (Lincoln Coll. gr. 35. Л. 10 об.) (*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1976. Т. 2. Ил. 520 (далее — *Лазарев*, 1976), ктиторская фреска Милешевой, около 1234 г. (*Радојчић С.* Милешева. Београд, 1967. Табл. VIII) или Сопочан, около 1263 г. (*Ђурић В. Ј.* Сопоћани. Београд, 1963: Схема на с. 132), и многие другие.

[10] *Лифшиц*, 1974. С. 42.

[11] По иконографии теофанических изображений существует обширная библиография, в которой выделяются специальные исследования: *Van der Meer F.* Majestas Domini: Théophanies d'Apocalypse dans l'art chrétien. Roma; Paris, 1938; *L'Orange H. P.* Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1959; *Ihm Ch.* Die Programme der christlischen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zum Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960; *Lafontaine-Dosogne J.* Theophanies-visions auxquelles participent les prophets dans l'art byzantin après le restauration des images. Paris, 1968; *Chryste Y.* La vision de Mattheu: origins et dévelopement d'une image de la Seconde Parousie. Paris, 1973; *Galavaris G.* The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. P. 78—98 (далее — *Galavaris*, 1979). Ближайшей по времени аналогией снетогорской фреске является композиция в нартексе собора в Леснове, 1347/1348 г., на тему «Хвалите Господа с небес» (Пс. 148: 1). См.: *Ђурић С.* Христ Космократор у Леснову // Зограф. Београд, 1982. Бр. 13. С. 65—71.

[12] Так, например, на известной миниатюре Евангелия из собрания Марчианы (gr. Z 540), первой половины XII в., представлены Исайя и Иезекииль, а на двусторонней иконе из Поганова, около 1395 г., вместе с Иезекиилем изображен Аввакум. См.: *Лазарев*, 1976. Ил. 258, 555.

[13] Такая Теофания известна, например, в Ватиканском кодексе Топографии Козьмы Индикоплова X в. См.: *Редин Е. К.* Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916. Ч. 1. С. 267 (далее — *Редин*, 1916).

[14] Наиболее ранний из известных примеров усложненной формы мандорлы дает миниатюра с изображением евангелиста Матфея из Евангелия с Апостолом, позднего XIII в. (РНБ, греч. 101/1) (*Лазарев*, 1976. Ил. 409).

[15] *Лифшиц*, 1979. С. 174—175.

[16] Например, изображение Десницы в своде юго-западной капеллы кафоликона Хосиос Лукас, служившей крещальней, совершенно определенно связано с темой Крещения, которой посвящены и другие сюжеты этого объема. См.: *Chatzidakis-Bacharas T.* Les peintures murales de Hosios Loukas: Les chapelles occidentales. Athens, 1982. P. 87—88. В композиции притвора Боянской церкви, 1259 г., это же изображение, помещенное над Богородицей с младенцем, фланкируемой Иоакимом и Анной, столь же очевидно соотнесено с темой Воплощения. См.: *Бакалова Е.* За константинополските модели в Боянската църкава // Проблеми на изкуството. София, 1995. № 1. С. 12—19.

[17] В его подписи четко читается лишь буква «Х», но из огранченного числа первосвященников есть лишь два походящих имени — Захария и Мельхиседек. Выбор останавливается на Захарии, поскольку Мельхиседек представлен на южной подпружной арке.

[18] *Мясоедов*, 1925. Табл. XIX, *2*.

[19] Данные раскрытий подтвердили атрибуцию этого изображения, сделанную Л. И. Лифшицем. См.: *Лифшиц*, 1979. С. 174.

[20] В православной традиции существует три варианта соотношения евангелистов и их символов, которые основаны на трех толкованиях видения Иезекииля, принадлежащих Иринею Лионскому, Епифанию Кипрскому и Иерониму. Предварительный разбор этих вариантов был осуществлен еще Н. П. Покровским (*Покровский Н. П.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. XXXII—XXXIVV). Полное исследование вопроса см.: *Galavaris*, 1979. P. 17—23, 36—49; *Nelson R. S.* The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980. P. 15—54. Р. Нельсон приводит лишь единственный отличный от этих традиций пример, где Луке соответствует символ-орел — Евангелие 1156 г. из собрания Н. Р. Kraus в Нью-Йорке (Ibid. P. 31—32).

[21] Редким примером являются евангелисты с символами и четырьмя евангельскими сценами в парусах Софии Трапезундской, XIII в. См.: *Talbot-Rice T.* The Paintings of Hagia Sophia, Trebizond // L'art byzantin du XIII^e siècle: Symposium de Sopoćani. 1965. Beograd, 1967. P. 83—90.

[22] *Tsitouridou A.* Die Grabkonzeption des ikonographischen Programms der Kirche Panagia Chalkeon in Thessaloniki // JÖB. 1982. Bd 32/5. S. 435—440.

[23] *Ђурић В., Ћирковић С., Кораћ В.* Пећка Патријаршија. Београд, 1990. С. 40—50 (далее — *Ђурић, Ћирковић, Кораћ*, 1990).

[24] Общую литературу о купольных «Вознесениях» см.: *Grabar A.* L'Iconoclasme Byzantin: Ed. 2^e. Paris, 1984. P. 268—269; *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde Byzantin et Postbyzantin // L'information d'histoire de l'art. Paris, 1965. Vol. 10. P. 158—199; *Demus O.* Probleme byzantinischer Kuppel Darstellungen // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. S. 101—108; *Cormack R.* Painting after Iconoclasm // Iconoclasm. Birmingham, 1977. P. 162—163; *Demus O.* The Mosaics of San Marco in Venice. Chicago; London, 1984. Vol. 1. P. 173—241; Γκιολές Ν. Ὁ Βυζαντινός τροῦλλος καί τό εικονογραφικό του πρόγραμμα. Αθήνα, 1990. Σελ. 31—51, 161—173.

[25] Литургический контекст русских купольных «Вознесений» подтверждается и композицией храма на Нередице, где центральная часть с фигурой Христа отделена от остальных персонажей этого сюжета широкой полосой с текстом псалма «Вси языцы восплещите руками, воскликните Богу гласом радования» (Пс. 47: 1), который читается в качестве праздничного антифона на Вознесение. См.: *Сарабьянов В. Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // ВИ. 1995. 4/94. С. 286—287 (далее — *Сарабьянов*, 1995).

[26] Влиянию богословских диспутов на изобразительное искусство посвящена обширная литература. Назовем лишь несколько основополагающих трудов: *Pallas D. I.* Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: Der Ritus — das Bild. München, 1965; *Бабић Г.* Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава // ЗЛУ. 1966. Т. 2. С. 9—31; *Belting H.* An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium // DOP. 1980—1981. Vol. 34/35. P. 1—16; *Walter Ch.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 179—278.

[27] Подробнее об этом см.: *Сарабьянов*, 1995. С. 268—312.

[28] *Царевская Т. Ю.* Иконографические особенности декора центральной апсиды церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах) // 125 лет Новгородскому музею: Материалы научной конференции. Новгород, 1991. С. 63—64. *Она же.* Некоторые особенности иконографической программы росписей церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»), близ Новгорода // ДРИ: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 83—84.

[29] Первым известным «Страшным судом» после Снетогорского монастыря является роспись Дионисия в соборе Ферапонтова монастыря 1502 г. «Страшный суд» 1408 г., написанный Андреем Рублевым и Даниилом Черным в Успенском соборе г. Владимира, по мнению большинства исследователей, повторяет схему XII в., поэтому при его исследовании нельзя игнорировать факт вторичности его иконографии. См.: *Матвеева А. Б.* Фрески Андрея Рублева и стенопись XII века во Владимире // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 142—170 (см. библиографию). Ср.: *Пуцко В. Г.* Некоторые замечания о росписях Успенского собора во Владимире: (К иконографии Страшного Суда) // Древнерусское искусство XV—XVII веков: Сб. статей МиАР. М., 1981. С. 118—127.

[30] Анализ иконографического состава византийских «Страшных судов» XI—XIV вв. см.: *Der Nersessian S.* Program and Iconography of the Frescoes of the Paraclession // The Kariye Djami / Ed. P.Underwood. Princeton, 1975. Vol. 4. P. 325—331.

[31] *Мацулевич*, 1915. С. 38.

[32] *Лазарев*, 1957. С. 96.

[33] *Лифшиц*, 1974. С. 37; *Лифшиц*, 1979. С. 37.

[34] О позднесредневековой иконографии Страшного суда см.: *Garidis M. K.* Etudes sur le Jugement Dernier Post-byzantin du XV^{e} à la fin du XIX^{e} siècle: Iconographie — Esthétique. Thessaloniki, 1985; *Сарабьянов В. Д.* Иконографическое содержание заказных икон митрополита Макария // ВИ. 1994. 4/93. С. 243—285 (далее — *Сарабьянов*, 1994).

[35] Л. И. Лифшиц указывает на возможность изображения здесь Моисея. См.: *Лифшиц*, 1979. С. 184.

[36] *Буслаев Ф. И.* Изображения Страшного суда по русским подлинникам // Буслаев Ф. И. Собр. соч. СПб., 1910. Т. 2. С. 133—155 (далее — *Буслаев*, 1910). Текст и различные редакции Жития Василия Нового подробно исследованы. См.: *Вилинский С. Г.* Житие Василия Нового в русской литературе: В 2-х т. Одесса, 1911—1913.

[37] Словарь книжников и книжности древней Руси. Вып. 1: XI—первая половина XIV в. Л., 1987. С. 142—143.

[38] В. Н. Лазарев интерпретировал это изображение как «весьма своеобразное толкование „Деисусу“» (*Лазарев*, 1957. С. 96).

[39] Пророка Исайю атрибутировал еще Л. А. Мацулевич (*Мацулевич*, 1915. С. 36).

[40] Прочтение этих надписей несколько отличается от варианта, предложенного В. Н. Лазаревым (*Лазарев*, 1957. С. 96).

[41] В. Н. Лазарев точно прочитал остатки надписи, но из-за плохой сохранности принял фигуру спящего Даниила за ангела (Там же. С. 96).

[42] Фреска не опубликована.

[43] *Давидовић-Радовановић Н.* Фреска визије пророка Данилa у цркви Св. Апостола у Пећкој Патријаршији // Старина Косово и Метохије. Приштина, 1963. Т. 2—3. С. 1117—122; *Бабић Г.* Символично значење живописа у протезису Светих Апостола у Печи // Зборник заштите споменика културе. Београд, 1964. Т. 15. С. 171—181; *Ђурић, Ћирковић, Кораћ*, 1990. С. 56—57. Точную интерпретацию росписи жертвенника собора Апостолов см.: *Радовановић J.* Иконографија фресака протезиса цркве светих Апостола у Пећи // ЗЛУ. 1968. Т. 4. С. 27—61.

[44] *Редин*, 1916. С. 52—56. Рис. 32, 33; *Weitzmann K., Galavaris G.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek Manuscripts. Princeton, 1990. Vol. 1. Fig. 128—129.

[45] *Strzygowski J.* Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna. Leipzig, 1899. (Byzantinisches Archiv II). S. 61—62; *Покровский Н. В.* Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства // Тр. VI Археологич. съезда в Одессе (1884). Одесса, 1887. Ч. 3. С. 341.

[46] *Евсеев И. Е.* Толкования на книгу пророка Даниила в древнеславянской и старинной русской письменности // Древности: Тр. Славянской комиссии ИМАО. М., 1902. Т. 3. С. 6—14 (далее — *Евсеев*, 1902).

[47] *Срезневский И. И.* Сказания об антихристе в славянских переводах с замечаниями о славянских переводах творений св. Ипполита. СПб., 1874. С. 7—8.

[48] *Евсеев*, 1902. С. 14—21.

[49] *Бугославский Г. К.* Замечательный памятник смоленской письменности XIV в. и имеющийся в нем рисунок политического содержания // Древности: Тр. МАО. М., 1906. Т. 21, вып. 1. С. 67—88.

[50] *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 25. Ил. 45.

[51] *Сарабьянов*, 1994. С. 250—254; *Нерсесян Л. В.* Новые мотивы в иконографии Страшного Суда в русском искусстве XVI века (Доклад в ГТГ в 1993 г.).

[52] *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 17. Икона находится на реставрации в Межобластном научно-реставрационном управлении.

[53] *Сарабьянов*, 1994. С. 252—254.

[54] В. Н. Лазарев приводит надписи: СОТОНА, СВАТОПОЛОКЪ, ОГНИ НЕГАСИМОМ, АВРАМЕ ПОШЛИ МИ ЛАЗОРЯ ДА ВГАТЬ МИ ЯЗЫКО. См.: *Лазарев*, 1957. С. 100—104.

[55] Арий (256—336 гг.) — александрийский пресвитер, основатель арианства, осужден на I Вселенском соборе в Никее в 325 г.; Македоний — константинопольский епископ, полуарианин, осужден на II Вселенском соборе в Константинополе в 381 г.; Несторий — константинопольский патриарх, основатель несторианства, осужден на III Вселенском соборе в Ефессе в 431 г.; Север (+ 538 г.) — антиохийский патриарх, один из лидеров монофизитства, осужден в 536 г. на поместном соборе в Константинополе; Ориген (185—253 гг.) — знаменитеый богослов и исповедник, посмертно обвиненный в монофизитстве и анафематствованный на поместном константинопольском соборе в 543 г.; Богомил — основатель еретической секты богомилов, возникшей в Болгарии в X в. и затем распространившийся по всей Византии и Балканам; Диоклетиан (284—304 гг.) — римский император, один из самых жестоких преследователей христианства; Святополк — старший сын великого князя Владимира, убивший в 1015 г. своих братьев Бориса и Глеба, за что получил прозвище «Окаянный»; Аполлинарий — лаодикийский епископ, основатель еретической секты, осужден на II Вселенском соборе в Константинополе в 381 г.

[56] *Буслаев*, 1910. С. 143.

[57] Подробнее об этом см.: *Сарабьянов В. Д.* «Страшный Суд» в росписях собора Снетогорского монастыря в Пскове и его литературная основа // Проблеми на изкуството. София, 1996. № 2. С. 23—30.

[58] Такого мнения придерживается, например, Г. Галаварис. См.: Sinai: Treasures of the monastery. Athens, 1990. P. 100—101. Il. 18.

[59] *Ђурић В. Ј.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. С. 42 (далее — *Ђурић*, 1974).

[60] *Lafontaine-Dosogne J.* Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ // Underwood P. The Kariye Djami. New York, 1975. Vol. 4. P. 197—241 (далее — *Lafontaine-Dosogne*, 1975).

[61] Фигура Рахили имеет буквальную аналогию во фресках Маркова монастыря, около 1376 г. (*Ђурић*, 1974. Ил. 87). Следует отметить, что на упомянутой синайской иконе одна из жен в «Избиении младенцев» имеет подпись — Рахиль; ее же фигура с подписью присутствует на ряде миниатюр (*Lafontaine-Dosogne*, 1975. P. 233—234).

[62] *Джурич В.* Портреты в изображениях Рождественских стихир // Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа: Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 244.

[63] *Орлова М. А.* О формировании иконографии изображения Рождественской стихиры // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 127—129.

[64] «Собор Богоматери» широко датируется исследователями от середины XIV до середины XV в. Наиболее предпочтительной представляется датировка иконы концом XIV столетия. Библиографию см.: *Алпатов М. В., Родникова И. С.* Псковская икона XIII—XVI веков. Л., 1990. Кат. № 18 (далее — *Алпатов, Родникова*, 1990).

[65] Датировка иконы колеблется в пределах XV—XVI столетий. Нам представляется, что она была написана несколько позже фресок церкви Успения в Мелетове, 1465 г. Библиографию см.: Там же. Кат. № 38.

[66] *Лифшиц*, 1974. С. 38—40. К справедливым аргументам Л. И. Лифшица в пользу такой интерпретации этого сюжета следует добавить, что его композиция точно соответствует описанию иллюстрации 12-го икоса в «Ерминии». См.: *Дионисий Фурнографиот*. Ерминия, или наставление в живописном искусстве // ТКДА. 1868. Вып. 1—2. С. 160.

[67] *Лифшиц*, 1974. С. 43—44.

[68] Преобразовательным истолкованием двух сюжетов с Иоанном Предтечей могут быть объяснены такие перестановки в системе росписи храмов, когда цикл Иоанна Предтечи, традиционно занимавший дьяконник, оказывается перенесенным в жертвенник. Подобное перемещение наблюдается, например, в соборе Мирожского монастыря (около 1140 г.).

[69] *Skawran K. M.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982. P. 175.

[70] *Babić G.* Les chapelles annexes des églises byzantines. Paris, 1969. P. 136.

[71] Таковы, например, три псковские иконы «Троица» XV—XVI вв. См.: *Алпатов, Родникова*, 1990. Кат. № 41, 144, 145.

Vladimir Sarabianov (*Moscow*)

THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF THE MURALS IN THE CATHEDRAL OF THE BIRTH OF THE VIRGIN IN SNETOGORSKY MONASTERY (ON THE MATERIALS OF RECENT DISCOVERIES)

Summary

Recent discoveries in the cathedral of the Birth of the Virgin of the Snetogorsky monastery near Pskov (1313) make possibility to define more precisely the iconographic structure and details of many destroyed subjects. These data seriously enlarge the previous studies of Snetogorsky murals.

The Virgin in the altar conch, which was discovered a few years ago, is depicted in unique iconography. She is seating on a low throne with the Child Christ on her left knee. She holds his shoulder with her left hand, but her right hand is raised highly up showing on the altar vault, where the fragments of Christ in Glory were decoded. Christ was seating on the throne and had white clothes. His figure was encircled with two colored mandorla. The figure of Christ was framed by the figures of cherubs that were situated on the slopes of the vault. The program of the altar decoration was concluded with The Hand of God in the gesture of glorification, which occupies the middle part of the altar arch.

The content of the murals in the pendentives also got more precisely definition. The Holy Mandylion occupies the face of the east arch, and over

the opposite west arch the fragments of Christ Emmanuel in the medallion were discovered. Evangelist Matthew is depicted in the southeast pendentive, and nearby we can see his symbol — a figure of the Angel. The southwest pendentive is occupied by the figure of Evangelist Lukas with the symbol — the Eagle. The combination of Lukas with the eagle is unique for the Byzantine iconographic tradition and finds only single analogies. The symbols being turned to the center of space that is opened under the cupola are comprehended first of all as a traditional part of the iconography of Christ in Glory. Thus, these symbols find semantic connection with the fresco of the dome where the figure of Christ from The Ascension was previously discovered.

Even the simple list of the main subjects of the altar and cupola space demonstrates an obvious orientation of the Snetogorsky murals on the complex dogmatic and narrative programs that were traditional for the monumental painting of Novgorod and Pskov of the middle—second half of the XIIth century. At the same time, the content of some subjects reveals the complete competence of the artists in the iconographic material of the Paleologan art. In this context the cycle of The Last Judgment is mostly significant. Moreover, the Snetogorsky Last Judgment overspreads the traditional frames of the Byzantine period and anticipated in many respects the peculiarities of Russian Late Medieval iconography of this subject.

The detailed narration of the Snetogorsky Last Judgment apart from the traditional scenes contains some subjects, which are unique for this period. That is the figure of Prophet Moses who denounces the Jews, a particularly detailed illustration of the vision of Prophet Daniel, which includes the figure of Christ the Ancient the Days surrounded by angels, the Ascension of Chirst accompanied by the Virgin, John the Baptist and three angels with the weapons of passion, and finally the vision of four apocalyptic beast — the symbols of earthy kingdoms. These subjects are unknown in the Byzantine iconography of the Last Judgment but one can find a lot of analogies in Russian art of the XVIth century. May be the fresco of the Snetogorsky monastery appeared to be the exact protograph for many Russian Late Medieval icons and murals.

The scene of the Hades is typical for the characteristic of the Pskov's iconographic tradition. This scene contains a great number of inscriptions, which had been red during recent restoration. Apart from the previously published text from the parabola about the rich man and Lazarus, that was a success in reading many names of the sinners who are depicted in the flame of the Hades. Exactly according to the text of the Life of Basil the New, here appear Arius, Nestorias, Macedonius, Origen, Sever, Appolinarius and finally Diocletian. The artists enlarged this list with the names of Herod, Herodiada and Salome. Among the sinners we can also see the names of Bogomil and Sviatopolk the damned who was the murderer of his brothers and first Russian saints Boris and Gleb.

Narrative and illustrative character of the Snetogorsky murals appears as a very important quality of the Pskov artistic culture which will reveal clearly a centjry later in a great number of Pskov icons and in the frescoes of Meletovo (1465). The analysis of the Snetogorsky murals shows that these frescoes open the local artistic tradition.

Among the murals of the north and the south of the church the frescoes of the cycle of the Birth of Christ are throughly defined. The cycle includes such rare scenes as The Flight to Bethlehem, The Murder of Zacharias, The Elizabeth's escape in the rocks, and many iconographic details such as the

figure of crying Rachel in the Massacre of the Innocents. The main liturgical accent of the whole cycle is pointed in its final scene with The Adoration of the Magi, which includes different details from the illustration of Nativity hymn. This fresco shows that the iconography of Nativity hymn developed in the painting of Pskov simultaneously eith the Byzantine tradition. A few XVth century Pskov icons with the same subject allow to support that the variant of the iconography of the Nativity hymn, which was popular in Russian Medieval painting, had been worked out by the artists of Pskov in the XIVth century.

The liturgical content of the Snetogorsky murals distinctly appears in the decoration of the prothesis. All the subjects of this space are interpreted as the prototypes of the Eucharist sacrifice. The Trinity in the variant of The Hospitality of Abraham had been recently decoded in the conch of the prothesis notwithstanding its bad condition. The lunette of the west wall is occupied by The Sacrifice of Abraham. A cycle of scenes in the middle zone of the prothesis includes The Sacrifice of Prophet Elijah, The Moses' Burning Brush, The Sacrifice of Abel and Cain, The Appearance of Christ at Emmaus, and two scenes from the John the Baptist's life. The lower zone is occupied by the figures of saint bishops.

The analysis of the frescoes of Snetogorsky monastery shows the Pskov had intensive contacts with Byzantium and Balkans even from the beginning of the XIVth century. These murals demonstrate the beginning of local tradition, which had blossomed especially in the XVth century.

ОБРАЗ СВ. КЛИМЕНТА РИМСКОГО В НОВГОРОДСКОМ ИСКУССТВЕ XIII в.

Т. Ю. Царевская (*Новгород*)

Фигура св. Климента Римского занимает видное место в сравнительно узком кругу памятников новгородского искусства XIII в., дошедших до наших дней. Изображение этого святителя неоднократно включается на иконах этого времени в состав избранных святых на полях (икона «Спас на престоле», ГТГ;[1] оборот иконы «Богоматерь Знамение со св. Ульяной», из собрания П. Д. Корина;[2] «Богоматерь на престоле со святыми Николой и Климентом», ГРМ, где Климент представлен не только на полях, но и в среднике[3]). К этим памятникам примыкают ставротека с изображением св. Климента на крышке, из Архангельского музея, датируемся XII—началом XIV в.[4] и восходящая к образцу XIII в. икона «Богоматерь с предстоящими Николой и Климентом» из Вологодского музея, предположительно XIV в.[5] Попытка в данной статье осмыслить содержание и значение образа Климента для XIII столетия, возможно, позволит внести один из нюансов в характеристику того периода «безвременья и застоя» в русской культуре, духовная и художественная атмосфера которого все еще продолжает вырисовываться лишь в общих чертах.

Для русского христианства, особенно домонгольского времени, культ Климента, папы Римского, имел, как известно, особое — апостольское — значение, будучи тесно связанным с «просвещением» славянства и крещением Руси. Начальные страницы истории русского почитания этого святого сохранили о нем немало письменных и художественных свидетельств. Согласно Корсунской легенде о крещении Владимира, введенной в Повесть временных лет, вероятно, в 60-е годы XI в., «равноапостольный» князь, взяв Корсунь в 989 г., «...ПОЕМЪ ЦАРИЦЮ И НАСТАСА, И ПОПЫ КОРСУНЬСКИ С МОЩАМИ СВ. КЛИМЕНТА И ФИВА, УЧЕНИКА ЕГО, ПОИМА СЪСУДЫ ЦЕРКОВНЫЕ И ИКОНЫ НА БЛАГОСЛОВЕНЬЕ СЕБЕ».[6] Около 996 г. часть мощей (по-видимому, голова) Климента и тело его ученика Фива были помещены в особой раке в специально посвященном Клименту приделе киевской Десятинной церкви.[7]

К этому времени уже сложилась так называемая кирилло-мефодиевская традиция почитания Климента Римского: с именем этого святого уже более столетия — после того, как его останки были обретены и перенесены в Рим (Веллетри) Константином Философом (св. Кириллом) — была связана деятельность миссионеров, проповедовавших христианство в землях южных и западных славян, а его культ среди новообращенных народов служил своего рода свидетельством единства Римской и Константинопольской церквей.[8] В посвященных святому многочисленных сочинениях[9] он неизменно прославлялся как блаженный мученик, принявший подвиг доблести апостола Петра, его верный преемник на римском престоле. По-видимому, перенесение Владимиром мощей св. Климента в Киев имело отношение к культу святого как просветителя и покровителя новообращенных народов на окраинах греко-римского мира и, сверх того, призвано было создать центр его почитания в славянских землях — подобно тому, как Кириллом Философом был создан в Риме центр его почитания для всего христианского мира.

Уже давно замечено, что культ Климента Римского в самой византийской столице не был особо популярен (там существовала лишь посвященная ему небольшая часовня, примыкавшая к воздвигнутой императором Васили-

ем I церкви Ильи).[10] В то же время как последователя апостола Петра и одного из первых епископов Рима святого особенно почитали в Западной Империи, где сохранились одни из ранних его изображений — в равеннской мозаике Сант Аполлинаре Нуово, VI в.,[11] и в церкви Санта Мария Антиква в Риме, VIII в.[12] В Риме с раннехристианских времен существовала базилика Сан Клементе, которая в XI в. как бы обретает новую жизнь: в ней ведутся крупные работы по возведению «верхнего» помещения; примерно тогда же (около 1080 г.) в ее «нижней» церкви появляется фресковый цикл чудес и перенесения мощей св. Климента. По мнению некоторых исследователей,[13] утверждение в Киеве почитания этого святого было обусловлено представлением о церковной независимости от Византии и направлено против тех, кто преувеличивал роль Константинопольской церкви в крещении Руси.

Не пытаясь подтвердить или опровергнуть это мнение, отметим лишь, что в русском искусстве, вероятно, с самого начала была усвоена иконография Климента, параллельная его изображениям в итальянских росписях, например, на фресках XI в. в нижней базилике Сан Клементе в Риме[14] и на существующей там же, в верхней церкви, мозаике XII столетия,[15] в святительском чине мозаики 1180—1194 гг. алтаря собора Монреале.[16] Подобно им, самое раннее из сохранившихся древнерусских изображений св. Климента — мозаика алтаря Софии Киевской[17] — представляет святого седовласым, с короткой прической и небольшой широкой бородой, с тонзурой и чертами лица, напоминающими апостола Петра. Такая иконография буквально созвучна словам современных этим произведениям текстов «Мучения св. Климента», переведенных с греческого на славянский и известных на Руси уже в самую начальную пору: «ЧЕТВЕРТО РИМСТЕИ ЦРКВИ ПРИСТАВНИК БЫСТЬ КЛИМЕНТ ИЖЕ ХОУДОЖЕСТВОМЪ АПЛОУ ПЕТРУ ПОСЛЕДСТВОВА»[18] (при том, что в данном случае под словом «художество», вероятно, имеется в виду «деяние»[19]). Это сходство акцентировало идею непосредственной преемственности Климента от первоапостола Петра: формирование иконографии первых римских епископов по подобию основателя римской кафедры утверждается в «Sacra Parallela» уже в IX в.[20] А поскольку мозаика Софии Киевской появилась всего полвека спустя после положения мощей св. Климента в посвященном ему приделе Десятинной церкви, то ее иконография едва ли противоречила изображениям святого, которые могли с самого начала находиться в этом приделе возле выдающейся реликвии. Скорее всего, именно от этих, погибших вместе с Десятинной церковью, икон или росписей и был унаследован тип св. Климента в мозаике Софийского собора и других памятниках.

В то же время среди известных немногочисленных изображений этого святого в собственно византийских памятниках — в Минологии третьей четверти XI в. из Национальной библиотеки в Париже (gr. 580 fol. 2v),[21] Минологии XII в. в Дохиаре на Афоне (cod. 5f. 133v)[22] — Климент Римский представлен иначе — с удлиненной бородой, по облику ближе иконографии апостола Иоанна. Справедливости ради следует отметить, что около этого времени существовал и третий иконографический тип Климента, представлявший святого вовсе безбородым. Таким он запечатлен в мозаиках первой половины XII в. собора Сан Марко в Венеции[23] (при том, что образ Климента Римского там также соотнесен с образом апостола Петра — тем, что капеллы обоих святых располагаются симметрично по сторонам главного алтаря) и его образ, возможно, восходит к ранней романской иконографии этого святого.

Предположительно около третьей четверти XI в. (в датировке наблюдаются расхождения до XIII в.) обширное греческое и славянское литературное наследие, связанное с именем этого святого, обогатилось произведением чисто русского происхождения — «Словом на обновление Десятинной церкви» (издал в 1850 г. князь М. А. Оболенский по рукописному сборнику XVI в.).[24] В нем к св. Клименту обращаются: «Присный заступниче стране Рустей». Здесь же звучат слова о том, что его мощами «Рустии князья хвалятся.., люди добродушествуют, град... весело играет хвально воспевая...»[25] и т. д. Очевидно, что в почитании святого начинают преобладать черты национального культа, безотносительно его принадлежности Риму («...иже умножи своего господина талант не токомо в Риме, но всему и в Херсоне, еще и в Рустем мире...»). Этот аспект культа, по-видимому, находился в одном русле со стремлением части русского духовенства к независимости от Константинополя. Как известно, в 1147 г. к главе Климента



Св. Климент. Фреска базилики Сан Клементе Риме. XI в.

как апостольской, харизматической реликвии, прибегли шесть русских епископов при поставлении в киевские митрополиты Клима Смолятича самостоятельно от Царьградской церкви: по словам одного из них (Ануфрия, епископа Черниговского), произнесенным на церковном соборе, «АЗ СВЕДЕ, ДОСТОИТ НЫ ПОСТАВИТИ (митрополита), А ГЛАВА У НАС ЕСТЬ СВ. КЛИМЕНТА, ЯКОЖЕ СТАВЯТ ГРЕЦИ РУКОЮ СВ. ИВАНА».[26]

Это церковно-политическое событие, несомненно, привлекло новое внимание к культу св. Климента Римского. Именно оно, по-видимому, послужило парадоксальным толчком для расцвета почитания этого святого в Новгороде около середины XII в. Известно, что новгородский архиепископ Нифонт не признал законности такой хиротонии. По свидетельству летописи, он был отозван в 1149 г. в Киев и «посажен» в Печерском монастыре, где пробыл два года. Как предположила А. А. Медынцева, и на самом соборе, и на обряде поставления, и находясь на покаянии в Печерском монастыре, Нифонт должен был близко ознакомиться и с произведениями самого Климента Римского, и с историей открытия и перенесения его мощей, и с прославляющими святого сочинения клириков Десятинной церкви.[27] По возвращении Нифонт закладывает в 1153 г. церковь Климента в Старой Ладоге;[28] тогда же, если учитывать упоминание в Новгородской третьей летописи,[29] была построена деревянная церковь Климента в самом Новгороде на Иворовой улице. По-видимому, Нифонт же привез из Киева частицу мощей Климента Римского, которая в Новгороде сохранялась до позднейших времен.[30]

Вполне вероятно также, что дошедший до нас состав избранных святых на полях оборота новгородского «Знамения» — иконы, исполненной, скорее всего, именно при Нифонте,[31] — является целиком древним, и две нижние фигуры, св. Климент и Николай, написанные в XVI в. на древней части доски, не только восполняют первоначальную композицию, но и воспроизводят древнюю иконографию несохранившихся изображений. О настойчивом обращении Нифонта к фигуре св. Климента свидетельствует и роспись основанного им в Пскове Спасо-Мирожского собора, где, согласно новым данным, среди композиций апостольского цикла, занимающего в этом ансамбле северо-западный компартимент, фигурируют сцены Жития св. Климента Римского — «Св. Климент свершает крещение», «Прибытие в ссылку», «Моление об источнике воды и Чудо с агнцем», «Чудо об отроке».[32] Климент, насколько позволяет судить сохранность живописи, уподоблен здесь апостолу Петру, отчего данная часть цикла долго ошибочно отождествлялась с деяниями этого первоапостола.

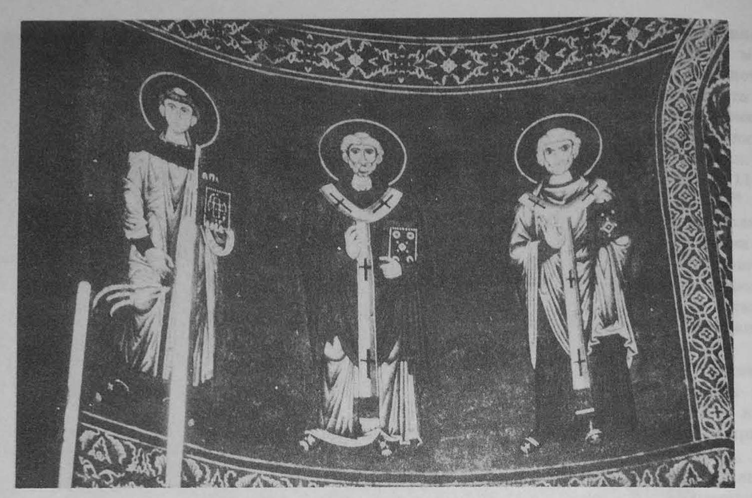
Как видим, новгородское почитание Климента Римского в XII в. восходит непосредственно к киевскому. Именно оттуда был воспринят и иконографический тип, повторяющий черты апостола Петра. Эта иконография удерживалась в Новгороде на протяжении всей второй половины XII столетия. Свидетельством тому служит изображение святого в погибшей части святительского чина храма Спаса-Нередицы, известное по довоенным воспроизведениям;[33] сходный тип демонстрирует святитель в уцелевшей части алтарной компо-



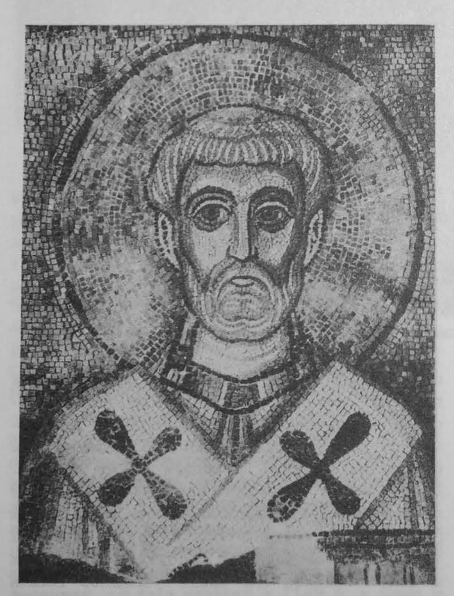
Св. Петр и Климент. Мозаика базилики Сан Клементе в Риме. XII—начало XIII в.

зиции «Служба святых отцов» церкви Св. Георгия в Старой Ладоге (после 1167 г.), предположительно так же св. Климент Римский.[34] Этой же иконографии следуют и все достоверные новгородские изображения святого в последующем столетии.

По мнению исследователей, в ходе XII в. культ Климента как национального покровителя-апостола Русской земли был постепенно замещен культом Андрея Первозванного.[35] Легенда о нем вносится в текст официальной княжеской летописи в 1116 г.[36] Видимо, в связи с этим же появляется сокращенный вариант Слова о чуде Климента, папы Римского, о отрочати, более пригодный для общецерковного прославления Климента как одного из рядовых в общем сонме святых. При этом в заглавии памятника Климент назван учеником апостола Павла, а не Петра (вероятно, в соответствии с другой древней традицией, восходящей к тексту Послания к филиппийцам, где среди учеников Павла упоминается Климент, — на самом деле, вероятно, апостол из 70-ти, епископ Сардики).[37]



Левая часть святительского чина. Мозаика собора в Монреале, Сицилия. 1180—1194 гг.



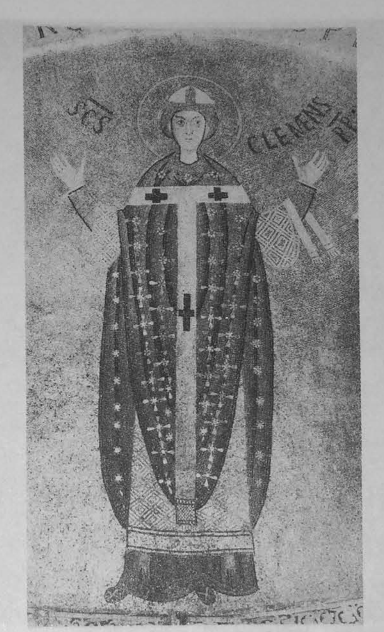
Св. Климент. Мозаика святительского чина. Софийский собор в Киеве. XI в.

Предположение о перерождении с XII в. культа Климента и о его замене в своем значении культом Андрея Первозванного, вероятно, справедливое по отношению к Киеву и южнорусским землям, едва ли может распространяться на Новгород.[38] Среди немногочисленных памятников новгородской живописи XIII столетия, сохранившихся до наших дней, изображение св. Климента занимает еще более заметное место. И хотя его фигура, как правило, не сопровождается надписью «Римский», тем не менее, речь идет именно об этом святом, а не о соименном, но менее популярном на Руси епископе Анкирском (память 23 января) или ученике Мефодия Клименте Охридском (память 23 ноября), который не известен ранним русским святцам.[39]

По-видимому, именно образ Климента Римского включен в состав святых на полях оборота иконы «Знамение» из собрания П. Д. Корина,[40] параллельно с изображением св. Николая (живопись значительно потерта, иконографический тип не поддается реконструкции), — по сути, размещение этих святителей аналогично их положению на обороте новгородского «Знамения» XII в.

На иконе «Спас на престоле» (ГТГ), второй половины XIII в., фигура Климента представ-


Св. Климент и Петр. Миниатюра из Минология. Третья четверть XI в. Париж, Национальная библиотека, gr. 580. Л. 2 об.



Св. Климент. Мозаика собора Сан Марко в Венеции. Около 1200 г.

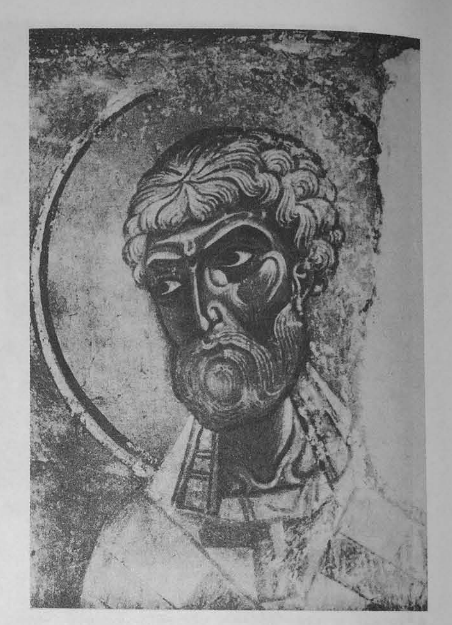
лена на левом поле в среднем регистре. Давно замечено, что подбор изображений на полях — св. Георгий и Димитрий, Климент и Ипатий, Илия и Никола, Флор, Лавр и Власий — соответствует самым чтимым в Новгороде святым,[41] чьей памяти к этому времени здесь уже были посвящены соответствующие храмы. Отметим, что Климент изображен в данном случае так же, как и в нередицкой росписи, — по подобию апостола Петра, с седыми курчавыми волосами и короткой широкой бородой.

В этом ряду памятников ключевой представляется икона «Богородица на престоле с предстоящими Николой и Климентом» из ГРМ. Здесь св. Никола и Климент изображены в среднике и почти сомасштабны тронной Богородице. Особенность иконы в том, что Климент изображен дважды. В среднике он представлен по левую руку от Богородицы, в иконографии апостола Петра и, более того, в апостольском облачении, отчего в более поздней надписи, относящейся к XV или XVI в. и перекрывающей первоначальную, назван апостолом Петром. Рядом с ним на правом поле в среднем регистре представлен Климент-святитель, соответствующий принятому в Новгороде изводу, также восходящему к иконографии апостола Петра. Изображение Климента в среднике в апостольском облачении согласуется с известным его восприятием в домонгольский период Киевской Руси как апостола новообращенных народов («...апостолом сопрестольниче...»).

Предстояние Климента тронной Богородице с благословляющим младенцем почти буквально соответствует тексту Канона мученика Климента в служебной Минее за ноябрь, 1095—1097 гг., изданной И. В. Ягичем.[42] В нем характеристики Климента перемежаются с молитвенными обращениями к Богородице: «Престолу предстоя трисолнечнаго Божества...



Св. Климент. Фреска базилики Санта Мария Антиква в Риме. VIII (?) в.



Неизвестный святитель (св. Климент?). Фреска церкви Св. Георгия в Старой Ладоге. 1170-е годы

Освяти, Владычице, смеренный ми разум Преблагого Слова Рожьшая...». Климент здесь так и называется — «Петром преблаженным», о котором говорится: «...неподвижимое основание церкви Христовой», «...ублажил ся еси присно учив ся у проповедника, научившаго ся от Блаженного Слова», низверг «храмы идольские», загасил верой «огнь безбожный».

Равное предстояние на иконе святых Климента и Николы Богородице — Божественному престолу — заключает в себе несколько пластов понимания этого образа. Прежде всего, соединение имен этих святых наводит на мысль о связи иконы с церковью Николы на Липне, построенной в 1292 г. архиепископом Климентом и имевшей, вероятно, уже изначально второй престол — в честь его небесного покровителя (о приделе св. Климента в церкви Николы на Липне упоминают источники XVI в.). Возможно, церковь строилась при участии новгородца Николы Васильевича — заказчика знаменитого храмового образа «Св. Никола», 1294 г. В таком случае икона «Богородица со святыми Николой и Климентом» могла быть своего рода ктиторским образом строителей Никольской церкви: молитвенные позы святых, обращенных к Богородице с младенцем, традиционны для подобного рода адорационных изображений (ср., например, мозаику XII—XIII вв. в нише капеллы св. Зенона в базилике Санта Пракседе в Риме, изображающей святых Пракседе и Пуденциану, подобным же образом предстоящих тронной Богородице с благословляющим их Христом-младенцем). Однако парное изображение Климента и Николы, которое и прежде встречалось в новгородском искусстве — достаточно вспомнить фигуры этих святых на полях двух икон «Знамение» — имеет и более глубинный смысл. Отчасти эта равнозначность объясняется сходством чудесных деяний двух святых (в частности, возвращение родителям их ребенка, считавшегося утонувшим, — в «Чуде св. Климента об отрочати» и киевском чуде Николы «Мокрого»),



Св. Климент. Деталь новгородской иконы «Богоматерь на престоле, с предстоящими св. Николой и св. Климентом». Вторая половина XIII в. ГРМ

властью над морской стихией,[43] а также восприятием святых как «верха иерархов», т. е. совершенных святителей. Но, учитывая, что подобным же образом сопредстоящими Божественному престолу эти святые были изображены на одной из фресок базилики Сан Клементе в Риме (1080 г.),[44] следует признать, что данное сопоставление Климента и Николы восходит к более ранней — и также римской — традиции, которую еще предстоит исследовать.

Итак, особое внимание к образу Климента Римского в Новгороде во времена архиепископа Климента вполне объяснимо с точки зрения почитания небесного покровителя этого новгородского владыки. И все же, как кажется, во второй половине XIII в. это внимание могло быть обусловлено и более существенными идейно-политическими соображениями. Как известно, около середины столетия, после неоднократных попыток латинской экспансии по

Св. Климент. Деталь новгородской иконы «Спас на престоле». Вторая половина XIII в. ГТГ



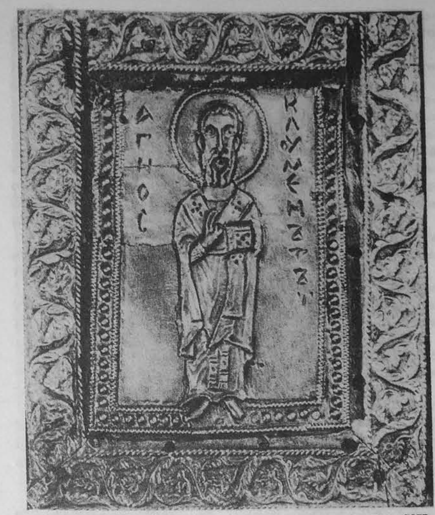
«Богоматерь на престоле, с предстоящими св. Николой и св. Климентом». Новгородская икона второй половины XIII в. ГРМ

отношению к Северо-Западной Руси, по инициативе Новгорода происходит обновление культа князя Владимира-«крестителя». Эта канонизация утверждала Владимира в русском церковном календаре как «равноапостольного» с дополнительным эпитетом «Новый Константин Великого Рима».[45] Вероятно, канонизация Владимира произошла не без участия Александра Невского: князь был заинтересован противопоставить папской идее крестового похода на «языческую» Русь правомерность и незыблемость русских православных идеалов. Косвенно об этом свидетельствует повествование о безуспешной миссии папских послов к князю в его Житии, составленном вскоре после его смерти. Как известно, на предложение ознакомиться с учением католической церкви Александр якобы ответил кратким хронологическим обзором всего хода мировой истории — «от Адама и до... седьмого собора» — и заявил, что «вся сие добре сведаем, а от вас учение не принимаем».[46]

Логично предположить, что канонизация Владимира сопровождалась обращением к ранним страницам крещения Руси и, в том числе, к появлению в Киеве первой христианской реликвии. Очень важным для канонизации Владимира было, несомненно, и то обстоятельство, что его останки в Киеве, как известно, лежали рядом с мощами Климента в посвященном ему приделе Десятинной церкви. В связи с этим интерес к Клименту — первоапостолу русских — никогда не исчезавший в Новгороде, в это время должен был получить новый импульс. Об общем контексте почитания в Новгороде этих святых свидетельствует и

тот факт, что церковь Николы на Липне имела как придел Климента Римского, так и роспись с изображением святого Владимира (в дьяконнике на северной стене).[47]

Строитель церкви Климент Новгородский (на кафедре с 1276 по 1299 г.),[48] по-видимому, унаследовал от эпохи Александра Невского особое пристрастие к св. Клименту Римскому, в честь которого и нарекся в монашестве. Летописные упоминания позволяют предполагать в этом владыке личность авторитетную и деятельную. Еще до поставления в архиереи он был духовным отцом архиепископа Далмата, которого и сменил на новгородской кафедре. Став архиепископом, он, по-видимому, возглавил начавшийся процесс возрождения после долгого перерыва церковного строительства в Новгороде. Летопись называет его основателем трех церквей, на свои средства Климент повелевает списать Кормчую и Устав Великой Церкви. Его влиятельность распространяется на князя Димитрия, которого он в 1281 г. отговорил от войны, и на мятежных новгородцев (бунт 1287 г.), которых он усмирил и спас при этом посадника.[49]



Св. Климент. Изображение на крышке ставротеки. XII—начало XIV в. Архангельский музей

Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом», вероятно, была исполнена по его же заказу — возможно, на поставление в архиереи в 1276 г.[50] На эту мысль наводит архиерейский жест младенца Христа, благословляющий «идеальных» святителей, чьи образы должны вдохновлять в архипастырском служении поставляемого владыку. Тема передачи харизмы здесь становится центральной тогда как, например, на иконах «Св. Николай», с вручающими святителю архиерейские инсигнии Христом и Богородицей, эта тема лишь аккомпанирует центральному образу.

Святые Никола и Климент на иконе сами предстоят Христу и Богородице, причем уподобление Климента св. Петру, с одной стороны, демонстрирует посредничество первоапостола в передаче харизмы Клименту, что согласуется с церковным преданием, а с другой — подчеркивает роль Климента как «главы» русской церкви. В этом уподоблении отчетливо проступает мысль о том, что каждый епископ занимает «единственную кафедру» — кафедру апостола Петра («...И на сем камне воздвигну Я церковь Мою...» Мф. 24: 2) — экклезиологическое положение, сформулированное Киприаном Карфагенским[51] и взятое на вооружение православной церковью, в противовес католической идее примата Римской кафедры апостола Петра. Изображение же Климента на иконе дважды — апостолом и святителем — демонстрирует несомненную заостренность внимания на значении этого святого и, скорее всего, является следствием углубленного размышления заказчика о своем небесном покровителе. Показательно, что в чрезвычайно близкой по композиции, но относящейся к другой эпохе, иконе из Вологодского музея, Климент представлен уже только в среднике и только святителем.

Рассмотренные изображения Климента Римского свидетельствуют о том, что в Новгороде длительный срок преобладала, если не была единственной, иконография Климента, воспринятая от раннего периода его почитания, восходящего к кирилло-мефодиевской традиции, в которой акцентировались черты святого не только как последователя апостола Петра, но и первоапостола русских.

Однако, по-видимому, уже на рубеже XIII—XIV вв. становится известным в Новгороде и другой — византийский — иконографический тип святого. Именно так, с открытым, как у Иоанна Богослова, лбом и волнистой удлиненной бородой, представлен св. Климент Рим-



«Богоматерь на престоле, с предстоящими св. Николой и св. Климентом». Вологодская икона XIV в. Вологодский музей



Св. Климент. Фреска церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г. Архивная фотография

ский на крышке архангельской ставротеки. Этот памятник, как кажется, возник в преддверии «новой встречи Новгорода с Византией» в кругу тех произведений, которые отмечены явной архаичностью стиля и, вместе с тем, подчас демонстрируют знакомство с отдельными иконографическими новшествами византийского происхождения.

Культ Климента в Новгороде, пережив в XIII в. и особенно при владыке Клименте свой последний расцвет, утратил актуальность в дальнейшем. И хотя в провинциальных новгородских иконах[52] еще долго жил его отблеск, святого со временем все реже включали в состав избранных святых. «Размытая» его иконография — то по «старому» типу Петра, то по «новым», византийским образцам, как на иконе из Вологды или волотовской фреске[53] — наделяла его образ чертами других соименных святых, свидетельствуя о явном угасании в новой обстановке прежнего интереса к св. Клименту Римскому.

---

[1] Инв. № 22938. См.: Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. С. 74—76. Ил. с. 75. Кат. 18.

[2] Дом-музей П. Д. Корина. См.: Там же. С. 60—63. Ил. с. 61. Кат. 11.

[3] Инв. ДРЖ 3128. См.: *Ананьева Т. А.* Икона «Богоматерь на престоле» XIII в. // ПКНО, 1975. М., 1976. С. 138—144. Ил. с. 139, 142; *Смирнова Э. С.* Икона Богоматери Максимовской: Возрождение русской художественной традиции в конце XIII в. // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1993. С. 84—85. В настоящее время икона реставрируется в мастерских ГРМ С. И. Голубевым.

[4] Архангельский областной краеведческий музей. Инв. № 148. 9,9 × 8,1 см. См.: *Медынцева А. А.* Архангельская ставротека и культ Климента на Руси // СА. 1991. № 3. С. 56—68. Ил. с. 57 (далее — *Медынцева*, 1991); *Рындина А. В.* Новгородское серебряное дело XIII—XV вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл: XI—XV века / Ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 1996. С. 75—77. Кат. № 24. С. 181—184.

[5] Вологодский областной краеведческий музей. Инв. № 7896. См.: *Рыбаков А. А.* Художественные памятники Вологоды XIII—начала XX века. М., 1980. Табл. 1.

[6] ПВЛ. Ч. 1: Текст и перевод / Подг. текста Д. С. Лихачева, пер. Д. С. Лихачева и Б. А. Романова, под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950. С. 80; *Бегунов Ю. К.* Русское Слово о чуде Климента Римского и кирилло-мефодиевская традиция // Slavia. Praha, 1974. Т. 43. С. 29 (далее — *Бегунов*, 1974). Известно, что мощи св. Климента были обретены и перенесены в IX в. в Рим Константином Философом (Кириллом). Согласно Никоновской летописи (под 988 г.), в то время, когда Владимир находился во взятой им Корсуни, «придоша послы из Рима от папы и мощи святых принесоша». Е. Голубинский не исключал, что речь шла именно о мощах св. Климента. См.: *Голубинский Е.* История русской церкви. Т. 1: Период первый, киевский или домонгольский. Первая пол. тома. Изд. 2-е. М., 1901. С. 222, 223, примеч. 2 (далее — *Голубинский*, 1901).

[7] ПСРЛ. М., 1962. Т. 1. Стб. 116. О существовании такого придела в Десятинной церкви узнаем у Титмара Мерзебургского. См.: Titmar Merseburgensis episcopi: Chronicon. Berlin, 1966. S. 436; Die Chronik des Bischofs Thietmar von Merseburg und ihre Korveier Überarbeitung / Hrsg. R. Holtzmann // Monumenta Germaniae historica: Scriptores rerum germanicarum. Berlin, 1935. T. 9. S. 488, 489. См. также: *Голубинский*, 1901. С. 186.

[8] *Бегунов*, 1974. С. 28.

[9] К этому времени уже существовали на греческом языке Мучение св. Климента Римского (конца IV—начала V в.), Слово о чуде об отроке святого священномученика Климента, приписываемое жившему в IV в. архиепископу Херсонесскому Ефрему (вероятно, более позднее и известное по греческому списку XII в.), Житие, синаксарные статьи, служба и каноны св. Клименту Римскому. В IX в. славянами было написано не менее пяти оригинальных сочинений о Клименте Римском, чьими авторами являются Кирилл (Константин) Философ и ученик Мефодия Климент Охридский. К тому же времени относится и латинское письмо Анастасия Библиотекаря к епископу Веллетрийскому Гаудериху (875—876 гг.), Vita cum translatione s. Climentis (итальянская легенда). Библиографию и атрибуцию славянских произведений, посвященных Клименту Римскому, см.: *Бегунов*, 1974. С. 27—74.

[10] *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 35, примеч. (далее — *Лазарев*, 1960).

[11] Bibliotheca Sanctorum / Ed. Pontificia Universita Lateranese. Rom, 1961. T. 4. P. 32.

[12] *Grüneisen W., de.* Sainte Marie Antique. Rom, 1911. Taf. 30.

[13] В частности, Ю. К. Бегунова (*Бегунов*, 1974. С. 29) и А. Г. Кузьмина (*Кузьмин*, 1987). См. также комментарий Д. С. Лихачева: ПВЛ. Ч. 2. С. 335—376.

[14] *Marle R., von.* The Development of the Italian Schools of Painting. Den Haag, 1923. T. 1. P. 101.

[15] *Kaftal G.* Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting // Saints in Italian Art. Florenz, 1965. Fig. 339.

[16] *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1950. P. 115, 128.

[17] *Лазарев*, 1960. Табл. 51.

[18] *Лавров П.* Жития херсонских святых в греко-славянской письменности // Памятники христианского Херсонеса. М., 1911. Вып. 2. С. 13.

[19] *Срезневский И. И.* Словарь древнерусского языка. М., 1989. Т. 3, ч. 2. Стб. 1415—1416.

[20] *Weitzmann K.* The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923. Princeton, 1979. P. 221—222. Il. 600, 601, 602. При этом, однако, в иллюстрациях рукописи св. Климент изображен то с короткой прической, седовласым, с тонзурой (f. 260v), то в соответствии с восточной традицией — с удлиненной гладкой бородой и прической по типу Иоанна Богослова (309v, 374r).

[21] *Omont H.* Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliotheque Nationale du VI au XIV^e siècle. Paris, 1929. P. 50. Tab. P. 11.

[22] *Pelekanidis S. M., Christou P. K., Mauropoulou-Tsioumi Chr., Kadas S. N., Katsarou A.* Treasures of Mount Athos: The Illuminated Manuscripts. Athens, 1979. Vol. 3. Fig. 263.

[23] San Marco. The Patriarchal Basilica in Venice: The Mosaics. The Inscriptions. The Pala d'Oro. New York; Milan, 1991. P. 46. Il. 4.

[24] *Оболенский М. А.* О двух древнейших святынях Киева: мощах св. Климента и кресте великой Ольги // Киевлянин. М., 1850. Кн. 3. С. 144—147; см. об этом произведении: *Бегунов*, 1974. С. 33.

[25] См.: *Лавров*. С. 174; *Бегунов*, 1974. С. 35.

[26] ПСРЛ. Т. 2. С. 80. См.: *Айналов Д.* Судьба киевского художественного наследия // ЗОРСА ИРАО. Пг., 1918. Т. 12. С. 23—39 (26).

[27] *Медынцева*, 1991. С. 65—66.

[28] Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Ред. А. Н. Насонов. М.; Л., 1950. С. 213, 214.

[29] НПЛ // Новгородские летописи. СПб., 1879. С. 190—191.

[30] Опись Софийского собора 1749 года // Описи имущества Новгородского Софийского собора XVIII—начала XIX в. Новгород, 1993. Вып. 2. С. 37.

[31] *Смирнова Э. С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 288—323; *Лаурина В. К., Пушкарев В. А.* Новгородская икона XII—XVII веков. Л., 1983. С. 279. Табл. 6 (далее — *Лаурина, Пушкарев*, 1983).

[32] *Этингоф О. Е.* Житийный цикл Климента папы Римского в росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове (Доклад на Лазаревских чтениях 1997 г., МГУ).

[33] *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1899. Вып. 4. С. 147; *Мясоедов В.* Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925. С. 24, чертеж 1—25.

[34] Святой изображен на почетном месте — следом за творцом литургии Василием Великим. См.: *Сарабьянов В. Д.* Фрески церкви св. Георгия // Кирпичников А. Н., Сарабьянов В. Д. Старая Ладога — древняя столица Руси. СПб., 1996. С. 118.

[35] *Dvornik F.* The idea of apostolicity in Byzantium and the legend of the apostle Andrew. Cambridge (Mass.). 1958; *Мурьянов М.* Андрей Первозванный в Повести временных лет // ПС. Л., 1969. Вып. 19 (82). С. 159—164; *Бегунов*, 1974. С. 30.

[36] *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. С. 170—171.

[37] *Бегунов*, 1974. С. 41.

[38] Так, в тексте Сборника житий второй половины XIII в., вероятно, новгородского происхождения, св. Андрей еще называется апостолом Греции (см.: Сборник житий, бесед, слов, апокрифы. Отрывок XIII в. — РНБ, Q.п.I.63. Л. 4 об.). В то же время, в «Голубиной книге» (ранние дошедшие списки — XVI—начало XVII в.), по предположению Н. С. Тихонравова, появившейся около 1492 г. в Новгороде или Пскове, сохраняются еще следы первоначального почитания Климента Римского:

«...Выходила Церковь соборная,
Соборная богомольная,
Святого Климента Попа Римскаго;
На церкви главы золотые...»

(Цит. по: *Буслаев Ф. И.* О народной поэзии в древнерусской литературе // Буслаев Ф. И. Соч. по археологии и истории искусства: Историч. очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910. Т. 2. С. 18).

[39] Ср.: *Медынцева*, 1991. С. 63; Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. С. 182—183.

[40] См. примеч. 2.

[41] *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода: Середина XIII—начало XV века. М., 1976. С. 162 (далее — *Смирнова*, 1976); Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Кат. 19. С. 76.

[42] *Ягич И. В.* Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь. В церковнославянском переводе по русским рукописям 1095—1097 гг. // Памятники древнерусского языка / Изд. ОРЯС. СПб., 1886. Т. 1. С. 453—456.

[43] *Смирнова*, 1976. С. 163.

[44] Это изображение составляет верхний регистр трехъярусной композиции, от которого сохранилась лишь нижняя половина, включающая имена святых. Любопытно, что появление этой фрески — около 1080 г. — совпадает с перенесением мощей св. Николая в Бари.

[45] *Хорошев А. С.* Политическая история русской канонизации (XI—XVI вв.). М., 1986. С. 85—88.

[46] Софийская первая летопись (1251 г.) // ПСРЛ. Изд. 2-е. Л., 1925. Т. 5. С. 238; *Голубинский Е.* История русской церкви. Т. 2: Период второй, московский. Первая половина тома. М., 1900. С. 87.

[47] *Царевская Т. Ю.* Новые данные о составе росписей церкви Николы на Липне // ДРИ: Русь. Византия. Балканы: XIII век. СПб., 1997. С. 426.

[48] Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. С. 90.

[49] ПСРЛ. Т. 3. С. 63.

[50] Предположение, впервые высказанное реставрировавшим икону С. И. Голубевым.

[51] *Гостев А.* Заметки о евхаристической экклезиологии // Новая Европа. Милан; Москва, 1997. № 11. С. 24.

[52] Например, на иконах «Богоматерь Умиление (Игорьевская) с Деисусом и избранными святыми», конец XV—начао XVI в., ГРМ, инв. ДРЖ 2783 (*Лаурина, Пушкарев*, 1983. Табл. 145), «Климент папа Римский», начало XVI в., ГРМ, инв. ДРЖ 109 Лих. III-141 (*Смирнова Э. С.* Живопись Обонежья XIV—XVI веков. М., 1967. С. 75—76, 111. Ил. 11), «Избранные святые: Никола, архидиакон Стефан, Власий, Климент, Параскева Пятница и Анастасия с Богоматерью Знамение», вторая половина XV в., Псковский музей, инв. 1718 (*Родникова И. С.* Псковская икона XIII—XVI веков. Л., 1990. С. 300. Ил. 36); «Климент папа Римский в житии», конец XVI—начало XVII в., ГЭ (*Косцова А. С.* Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб., 1992. С. 411. Ил. 116).

[53] *Вздорнов Г. И.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989. Табл. 101.

Tatiana Tsarevskaia (*Novgorod*)

THE IMAGE OF ST. CLEMENT OF ROME IN NOVGORODIAN ART OF THE 13TH CENTURY

Summary

For the Russian Christianity, the more so for the pre-Mongolian period, the cult of St. Clement the Pope of Rome carried a special, apostolic significance, for it was closely linked with Slavonic «enlightenment» and baptism of Russia. The Russian art from the very beginning adopted the St. Clement iconography similar to Italian paintings: the earliest of surviving old Russian images of St. Clement in the altar of the Kiev St. Sophia Cathedral represents the saint similar to Apostle Peter while in Byzantium art he has an appearance close to St. Paul. The similarity emphasized the idea of direct succession of St. Clement to Apostle Peter. An impetus to flourishing of St. Clement's veneration in Novgorod in the middle of the 12th century directly stems from Kiev and connects with the name of archbishop Niphont. The iconographic version of likeness to Apostle Peter was taken from there, the testimony of which was in the perished part of

the holy tier in the Our Savior church at Nereditsa, and authentic images of the saint in Novgorod in the following century.

The St. Clement's cult as a national apostle patron of Russian land during the 12th century was gradually ousted by the cult of Andrey Pervozvanny. But an assumption on conversion of St. Clement's cult which is true for the South Russian lands may hardly be attributed to Novgorod. In a comparatively short list of Novgorod paintings of the 13th century the image of St. Clement still occupies a prominent place. In the icon «Our Savior Enthroned» of the Tretiakov Gallery dating back to the second half of the 13th century the image of St. Clement is presented in the same way as in Nereditsa frescoes, similar to Apostle Peter. A key role here seems to play the icon «Virgin enthroned flanked by SS Nicholas and Clement» from the Russian Museum (currently under restoration). Joint presentation of SS Clement and Nicholas before the Divine Throne and the Virgin and Child may be considered as the culmination of St. Clement's cult in Novgorod. The two saints are presented as equal in their sanctity what was known by two Novgorod icons of «Virgin of the Sign», both of the 12th century. Their parity may be partly attributed by similarity of their miracle works (the miracle with the Child), by their power over the sea element and also by their perception as highest hierarchs, perfect bishops. There may be some other reason for this that call for research: marrying the names of these saints brings to mind the provenance of the icon from the church of St. Nicholas on Lipno built by the Novgorod archbishop Clement in 1292. There probably existed a chapel of St. Clement of Rome in the church which is mentioned in the documents of the 16th century. But its initiation besides the veneration of the saint patron by the Novgorod archbishop is stipulated by more essential ideological reasons.

As is known about the middle of the century after numerous Latin encroachments of North West Russia, Novgorod initiated the renewal of the prince Vladimir-«the Baptist» cult. Such a canonisation affirmed Vladimir in the Russian church calendar as «an equal to apostle» with an additional epithet of the «New Constantin of the Rome the Great». Novgorodian Prince Alexander Nevsky may have taken part in canonisation of Vladimir for he was eager to oppose the Papal idea of a crusade to the «pagan» Russia by righteousness and intransigence of the Russian Orthodoxy. It would be logical to assume that canonisation of Vladimir was accompanied by reverence to early pages of the Baptism in Russia, including the transfer to Kiev of the first Christian relic obtained during the Korsun campaign. Canonisation of Vladimir was obviously due also to the fact that he was buried next to the relics of St. Clement in the chapel of the Desiatinnaia Church in Kiev. In this connection the interest in St. Clement as the Russian apostle of the first order forever present in Novgorod must have gained a new incentive.

LA REPRÉSENTATION DU TEMPS DANS LA PEINTURE BYZANTINE[1]

Tania Velmans (*Paris*)

Il y a déjà longtemps, nous avions publié une étude sur la conception et la structure de l'espace dans la peinture byzantine.[2] Une enquête sur la représentation du temps pourrait en constituer le complément nécessaire, contribuant à mieux comprendre la mentalité byzantine, telle qu'elle s'exprime dans l'art plastique. Et puisque le symposium de Moscou est dédié à la mémoire d'André Grabar, rappelons que dans l'étude d'une icône russe, il a lui-même abordé un problème lié à la représentation d'une séquence du temps: la semaine liturgique.[3]

Les deux unités du couple dialectique que forment l'espace et le temps dans notre appréhension rationnelle du monde risquent de ne pas avoir la même importance dans les représentations figurées. L'espace conditionne la vision et s'imprègne dans la mémoire. On peut le négliger dans une image, comme c'est le cas dans certaines compositions de l'Antiquité tardive où domine le *horror vacui*, ou encore dans l'esthétique du tapis; mais le plus souvent, une centaine conception de l'espace s'impose dans les images qui obéissent à une esthétique dont l'homme, avec l'intégrité de son visage et de son corps, est le pivot.

Le temps pourrait se définir comme une succession d'événements d'actions, qui certes, frappent l'oeil lorsqu'il s'agit de mouvements, mais beaucoup moins, lorsqu'on veut suggérer une période plus longue, telle que l'écoulement d'une année, par exemple. Celle-ci ne se fixe pas nécessairement dans la mémoire dans toute sa durée. Néanmoins, l'art antique a su créer un cadre et des points de repères qui permettent de donner une idée de la durée. Qu'en est-il dans l'art byzantin, qui a toujours cherché à représenter un monde qui précisément échappe au temps?

L'héritage antique et ses symboles

Certaines façons de figurer des séquences du temps font partie de l'héritage antique de Byzance. Dans cette catégorie d'images, il s'agit de suggestions de la durée obtenues à l'aide de symboles ou de personnifications. Notons tout de suite qu'une telle démarche n'a vraiment toute sa valeur que lorsqu'on figure simultanément toutes les images d'un cycle, par exemple, les douze mois de l'année, les sept jours de la semaine, les quatre saisons ou les principaux signes du zodiaque. Les Byzantins ne le font que rarement. Lorsqu'ils introduisent des personnifications dans les compositions, les artistes ne situent pas vraiment l'événement dans la durée. Ils se servent plutôt d'un code pour ajouter à leur récit une information sur le temps.

Les mêmes pesronnifications et les mêmes symboles n'ont pas nécessairement une signification identique dans les différentes compositions. Ces variations sémantiques dépendent du contexte dans lequel elles sont représentées. Par ailleurs, les mêmes séquences du temps sont traduites en langage plastique par des formules iconographiques différentes. Enfin, il arrive également que les figures du temps soient chargées d'un symbolisme polyvalent, chronologique, cosmique, zoologique, etc.

Dans une miniature du Psautier Paris, gr. 139, une femme en buste, tout en bleu est représentée dans le Passage de la Mer Rouge. Cette personnification de la nuit indique évidemment le moment pendant lequel a lieu



Le passage de la Mer Rouge. Paris, Bibliothèque Nationale, Psautier gr. 139



Le prophète Isaïe en prière. Paris, Bibliothèque Nationale, Psautier gr. 139

l'action. Une formule plus explicite, également empruntée à des modèles antiques, est utilisée dans le même manuscrit. Le prophète Isaïe en prière devant la main divine sortant d'un segment du ciel est figuré entre deux personnifications: celle de la nuit — une femme, aussi grande que le prophète qui tient un voile et un flambeau baissé de manière à s'éteindre — et celle du jour, sous l'aspect d'un jeune enfant avec un flambeau tenu bien droit. Le peintre précise ainsi qu'Isaïe a prié toute la nuit.

Les personifications du soleil et de la lune sont généralement représentées par leur seules têtes, assorties de symboles, et enfermées dans des médaillons. C'est ce que l'on voit dans un Psautier géorgien du XIIIe siècle à l'Institut des Manuscrits de Tbilisi (A 1665, fol. 178r).[4] Le fol. 178r illustre le psaume 103 (104), 23—30, qui parle du rapport entre Dieu et les animaux, mais aussi de l'homme qui «sert pour se rendre à son travail jusqu'au soir». La miniature montre divers animaux dispersés dans un paysage, la main divine émerge d'un segment du ciel, flanquée par les personnifications des deux luminaires, en médaillon. Ceux-ci suggèrent le temps de l'homme qui travaille du matin au soir, selon le verset 23, mais aussi l'unité de la création dans laquelle plantes, animaux, hommes et astres sont reliés grâce à l'action de Dieu.

C'est encore une autre signification qu'ont le soleil et la lune, représentés directement, dans l'épisode de Josué et les deux espions du célèbre Rouleau de Josué de la Bibliothèque Vaticane (Palat. gr. 431). Il ne s'agit pas ici d'une durée précise liée à l'action mais d'une idée souvent illustrée dans l'Antiquité qui est l'alternance du jour et de la nuit.

Enfin, dans la Crucifixion, le soleil et la lune signifient, comme on le sait, la valeur cosmique de l'événement et les astres sont sensés y participer. Mais à travers cette représentation qui rappelle le mouvement des corps astraux l'on suggère aussi le flux ininterrompu du temps terrestre par opposition à celui immobile de l'au-delà.

Mais la présence du soleil n'introduit pas automatiquement une notion de temps ou d'espace dans les images. Ainsi une miniature du Psautier de Londres (Add. 19. 352, fol. 61v) de 1066,[5] illustre le psaume 69, qui évoque une prophétie et donc un temps anticipé. Le Christ

est figuré en buste dans un médaillon et apparaît entre les prophètes David et Habacuc. Le médaillon est à la fois le signe de l'absence momentanée du Christ et une figure qui indique sa venue dans l'avenir. Ainsi la simple ordonnance des figures exprime une notion en rapport avec la chronologie des événements, alors que la très grande personnification du soleil, de type antique, montre un personnage conduisant un quadrige. Dans le contexte donné, il ne figure pas le temps christologique futur, mais la nature du Christ assimilée au soleil. Pour mieux exprimer cette idée, on choisit une image triomphale dans le répertoire antique, celle du *sol invictus*, montrant un athlète rayonnant, conduisant un quadrige. Elle a pu être empruntée à une miniature byzantine antérieure où l'on copie directement un modèle antique, comme c'est le cas dans le Ptolémée de la Bibliothèque Vaticane (cod. gr. 1291, fol. 9r).[6]

Cette miniature est exceptionnelle à Byzance puisqu'elle montre, autour de la figure centrale du soleil, les personifications des heures du jour (premier cercle), des mois sous leur aspect saisonnier (deuxième cercle), et à travers leurs symboles astrologiques (troisième cercle), le tout constituant l'image des unités mesurables d'une année.

Les signes des planètes seuls, existent dans un manuscrit géorgien qui est un traité d'astronomie de 1188 (Tbilisi, Institut des Manuscrits n° A — 165).[7] La présence du zodiaque a bien une valeur symbolique puisqu'il représente les signes astrologiques des mois, mais ce symbolisme n'est pas intégré à un contexte chrétien et byzantin. Comme dans la miniature précédente, il s'agit ici d'une copie ou d'une très forte influence, non pas antique, mais iranienne.

Une représentation du zodiaque, qui reflète la pensée chrétienne, apparaît dans le narthex de l'église de Lesnovo (1349), en Macédoine. La voûte est décorée par une image du ciel zodiacal et du cosmos. Aux quatre angles de la composition apparaissent les personifications du soleil, de la lune, les sept ciels et les nuages qui laissent tomber de la grêle (inscription).[8] Au centre, le Christ est assis sur le trône des chérubins et entouré d'anges. C'est une illustration du psaume 148 (149). On représente, plus exactement, les versets 1—10 du psaume 148, où les anges, les astres, les cieux, les montagnes, la pluie, la grêle et les animaux sont exhortés à louer l'Eternel du lever du soleil à son couchant. Les signes du zodiaque représentent à la fois l'Univers, les animaux qui glorifient le Seigneur, et la permanence de ces louanges qui se répercutent d'année en année, à l'infini.

Le temps liturgique et hagiographique

Une mise en relation de cycles d'images représentant des événements qui appartiennent à des «temps différents» peut être observée dans de nombreux manuscrits, ainsi que dans les églises. L'Ancien Testament, qui correspond au temps biblique pré-chrétien, est mis en rapport direct avec le Nouveau, pour démontrer des idées chères aux théologiens médiévaux: l'Ancien Testament préfigurait le Nouveau et le temps biblique avait préparé l'avènement du Christ. La liturgie a été profondément marquée par ces idées qui sont exprimées dans les prières de la *proskomidie* que l'on récitait pendant la préparation des espèces, dans le sanctuaire, et au cours des offices du soir, célébrés à la veille d'une tête mariale; ceux-ci avaient parfois lieu dans le narthex. Aussi, choisit-on précisément ces locaux pour rappeler par l'image les correspondances entre les deux Testaments en général, et plus précisément entre les prophètes et Marie.

Certaines prophéties donnent lieu à des représentations d'un temps anticipé et permettent en outre de relier l'Ancien et le Nouveau Testament. C'est ce que l'on voit dans le Psautier de Londres (Add. 19.352) (fol. 55v), où David désigne le Christ, qui est debout dans un sarcophage dont le couvercle est tombé; on illustre ainsi la prophétie de David sur la résurrection (Ps 43 [44], 27).[9]

Cette juxtaposition d'un événement évangélique ou mariologique et des prophètes qui l'ont annoncé devient particulièrement fréquente dans la peinture murale à l'époque des Paléologues. A ce moment-là, des prophètes sont également introduits à l'intérieur d'images représentant des épisodes évangéliques ou dans la Dormition de la Vierge. Ils se tiennent alors au fond de la composition et portent des phylactères avec des incriptions qui évoquent leurs prédictions relatives à l'événement représenté et parfois aussi des symboles préfigurant la Vierge, comme à Staro Nagoričino, par exemple. A ces deux temps — biblique et chrétien — on en ajoute parfois un troisième

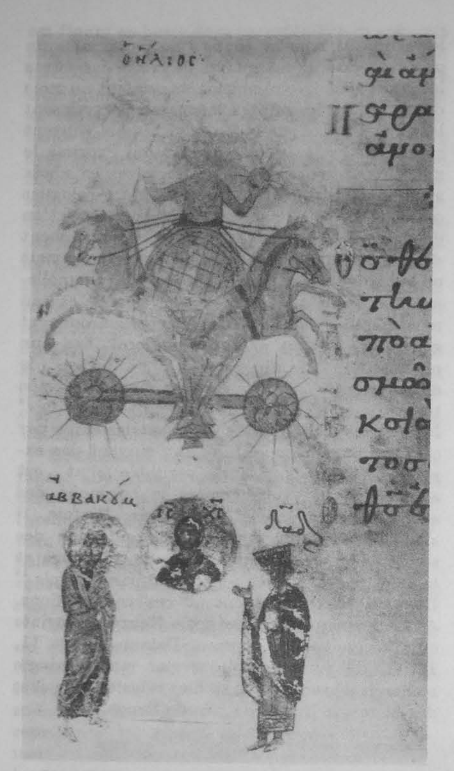
qui est le futur, la perspective eschatologique. Ainsi, dans la Crucifixion de Sopočani, à l'image du sacrifice, s'ajoutent deux prophètes dont l'un a disparu; celui qui reste figure tout en haut à gauche et tient un phylactère portant les paroles de sa prophétie. Aux pieds du Christ apparaissent deux sarcophages avec des ressuscités. Cette dernière action n'aura lieu qu'après la Deuxième Parousie.

Les Byzantins n'ont pas connu le calendrier illustré, avec une image pour chaque jour, comme nous l'a transmis l'Antiquité par le calendrier romain de 354, publié par Henri Stern.[10] D'autres expressions, moins précises, de fragments du temps, dominées par la pensée crhétienne se sont pourtant développées, et cela de plus en plus à mesure que l'époque était avancée. Ces évocations ont été d'abord de type synthétique et très globals. Ainsi, le cycle des Grandes fêtes, qui représente l'année liturgique, comportait un nombre du sujets variable au début, qui se stabilise ensuite à douze, un chiffre qui a peut-être été influencé par les douze mois de l'année.

Les mois sont représentés dans les Ménologes et cela par trois types d'images. Les premières sont en usage dans la peinture murale. Ils commencent à exister fragmentairement au XII^{e}—XIII^{e} siècle, mais n'atteignent leur développement maximal qu'au XIV^{e} siècle, notamment à Gračanica, au monastère de Marko et à Dečani, où l'on trouve les Ménologes les plus étendus.[11] Dans ces cycles, les peintres ne montrent pas les saints de tous les jours d'un mois, mais un ou deux épisodes marquants de la vie des saints les plus populaires commémorés pendant un mois donné. Parmi les saints choisis, les martyrs sont les plus nombreux et l'épisode le plus souvent représenté est leur mise à mort qui exprime le moment de leur plus grande gloire; ce choix s'explique aussi par le fait que les Martyrologues ont joué un rôle important dans la constitution du cycle.[12] Le Ménologe figure généralement dans le narthex et (ou) dans l'exonarthex, mais on le trouve aussi dans la nef et, exceptionnellement, dans le sactuaire, comme c'est le cas au monastère de Marko.[13] Ces images s'ordonnent généralement tout autour d'un local, dans un mouvement circulaire qui symbolise le déroulement des mois dans le flux du temps terrestre et s'inspire peut-être du zodiaque.[14] Mais si les iconographes évoquent le temps par cette ordonnance spécifique, en suivant des exemples antiques, leur véritable but est évidemment de commémorer le triomphe des saints en accord avec la liturgie. Parfois, il s'agit aussi d'un rappel de l'intercession des saints, d'où l'association entre le ménologe et le Jugement dernier à Gračanica, par exemple.[15] D'autres textes influencent ces compositions. Ainsi le groupement par trois figures de saints que l'on voit entre autres à Dečani pour le 11, 12 et 13 mars s'explique par une analogie recherchée avec les hiérarchies célestes ternaires des anges du traité de pseudo-Denys.[16]



Josué et les deux espions. Cité de Vatican, Bibliothèque Apostolique, Rouleau de Josué, Palat. gr. 431



Le Christ entre David et Habacuc avec le char du soleil. Londres, British Museum, Psautier Add.19.352, Psaume 69

Un deuxième type de schéma figure sur les icônes. Chacune de ces images mobiles représente un mois de l'année liturgique. On y trouve — alignés sur plusieurs registres — les saints dont la commémoration liturgique correspond à chacun des jours qui composent un mois donné. Des icônes de ce genre, du XII^e siècle, sont conservées au monastère Sainte-Catherine au Mont Sinaï.[17] Les saints se tiennent immobiles sur plusieurs rangs superposés qui couvrent la totalité du champ pictural, à la manière d'un tapis. Ici et là, cet alignement monotone est interrompu par de petites images succintes figurant un martyre ou une grande fête. Dans ce cas, on se trouve donc devant des représentations complètes des mois et on peut imaginer que, chaque mois ayant son icône, un ensemble de 12 icônes pouvait constituer une illustration pour tous les jours de l'année liturgique. Ce type d'images apparaît d'abord dans les manuscrits, où on les voit dès le XI^e siècle.[18]

Dans les manuscrits, l'illustration des Ménologes montre une image pour chague jour des douze mois de l'année mais au lieu d'un saint isolé, c'est plutôt un événement de sa vie qui est figuré. Dans le Ménologe justement célèbre de Basile II (Vat. gr. 1613), illustré à Constantinople entre 976 et 1025, on procède précisément de cette façon.[19] Parmi les événements ullustrant la vie des saints, les représentations de leur «mort dans la paix» ou de leur martyre sont les plus nombreuses. Ici et là apparaissent également des portaits de saints isolés, entourés d'éléments architecturaux ou d'un paysage.

Les images qui tentent de rendre le fragment du temps que l'on appelle une semaine sont les plus rares. La semaine est envisagée par l'iconographe byzantin à travers la Genèse, c'est-à-dire les six jours de la Création, suivis du septième qui est celui du repos du Créateur. Le cycle de la Genèse qui se trouve dans le vestibule Nord de Saint-Marc à Venise (XIII^e s.) et reprend des modèles de la Bible de Cotton (VI^e s.) est particulièrement suggestif. Du point de vue formel, les deux oeuvres s'inspirent probablement de miniatures semblables à celles du calendrier paien romain, de 354, où chaque jour est placée sous la protection d'une planète personnifiée. En effet, dans la Bible de Cotton et à Saint-Marc de Venise, la création comporte à côté du récit de l'activité divine, un ou plusieurs anges, indiquant de quel jour il s'agit.[20]

Le sens de ces images, ainsi que la vértable source de leurs schémas iconographiques a été expliquée par M.-Th. d'Alverny[21] et repose sur des textes patristiques d'inspiration platonicienne. Saint Clément d'Alexandrie et saint Augustin ont largement commenté la semaine de la Création. La représentation des anges correspond, en effet, au commentaire de saint Augustin qui écrit qu'au commencement étaient les raisons des choses, les idées des créatures spirituelles et sensibles. La Sagesse, reflet de la Sagesse suprême, fut crée la première, «pour éclairer le monde et elle a assisté à sa formation». Le moment de sa création est marqué par le *Fiat lux*. Cette lumière intelligible, qui est aussi

comprise comme sagesse créé, se concrétise par les êtres spirituels que sont les anges; «ils ont pris forme à l'instant où Dieu en a exprimé l'ordre. Ce sont eux que le Livre désigne du nom de Jours».[22]

Dans le cycle de Saint-Marc, on observe particulièrement bien la coexistence entre les figures symboliques des anges et un contexte narratif rendu par l'image. A chague jour de la Création le nombre des anges augmente, à raison d'un ange par jour. Les anges sont ici la raison ou l'idée des choses créées, sans quoi elles n'existeraient pas. Ces figures de la lumière intelligible, appelée «jour» par la Genèse, ont aussi pour fonction de contempler l'oeuvre de Dieu, ce qui est surtout évident dans l'image du septième jour, celui du repos du Créateur. En parlant de ce jour, saint Augustin ajoute que le bonheur de Dieu ne cesse jamais et que c'est à un repos et à un bonheur sans fin que sont appelés les êtres spirituels, anges et hommes. Le schéma iconographique montre le Logos trônant, contemplé par les six anges des jours précédents, tandis que le septième qui signifie ce jour unique «qui n'aura pas de soir» reçoit la bénédiction divine.[23] Ainsi, à Saint-Marc, la Sagesse Divine est figurée par des symboles qui indiquent aussi des séquences du temps et «l'image descriptive est accompagnée par une figure de la réalité intelligible».[24] Cette démarche iconographique fait penser à une formule qui était courante dans l'art de l'Antiquité tardive: une ou plusieurs figures symboliques chargées d'une signification liée à un fragment précis du temps, sont ajoutées à une composition qui relate un événement.

Pour suggérer l'unité de temps qui correspond à la semaine, l'iconographie byzantine tardive adopte un système différent. Nous n'envisageons qu'exceptionnellement un type de représentation appartenant à l'art post-byzantin, dont nous ne tenons pas compte dans l'ensemble de cette étude. Une icône russe, étudiée par A. Grabar, et attribuée au peintre Denis (Dionisij, v. 1500) représente la semaine d'une façon originale. Audessus de plusieurs groupes de chrétiens en prière, le champ pictural est divisé en six rectangles égaux qui entourent un panneau central plus grand qu'eux. Les six rectangles abritent des images des six jours de la semaine en commençant par le dimanche, alors que le champ central est réservé au samedi. Dans la liturgie, chague jour de la semaine correspond



Calendrier. Cité de Vatican, Bibliothèque Apostolique, cod. gr. 1291, fol. 9

à une commémoration particulière, ce qui rend une telle représentation difficile. L'icône de Denis s'inspire de l'explication anagogique des six jours de la Création par saint Anastase le Sinaïte (v. 600), dont l'Hexameron — ouvrage érudit à tendances allégoriques et christologiques — propose un thème de réflexion pour chaque jour de la semaine. Ces thèmes correspondent à ceux qui font l'objet d'une commémoration particulière par la liturgie des différents jours. En tenant compte des images qui se succèdent sur notre icône, on arrive à une triple correspondance entre la représentation, le commentaire d'Anastase et le texte de la liturgie. Ainsi, pour le dimanche on figure la Descente aux Limbes, la liturgie célèbre la résurrection et c'est également ce thème que commente saint Anastase. Chaque jour de la semaine est représenté selon ce principe qui tient compte de la signification globale de la liturgie qui y est célébrée. Le samedi, le jour de tous les saints, prend plus de place que les autres parce qu'il est celui du Royaume où les chrétiens,



«Toutes les creatures louent le Seigneur» (Psaume 69). Lesnovo, église des Saints-Archanges, narthex

unis à Dieu, jouissent à jamais d'une félicité sans faille.[25] On pourrait l'appeler aussi le jour de l'éternel présent et du repos divin, alors que le dimanche qui, logiquement, devrait le précéder, est celui de l'action, puisque la mort y est vaincue et la rédemption assurée. En donnant plus d'importance au samedi qu'au dimanche, le peintre a fait preuve d'indépendance et d'un jugement très sûr, sans se laisser influencer par l'ordre de succession des jours de la semaine.

Le temps de l'homme

La durée humaine, avec ses différentes phases, a trouvé peu de reflets dans l'art byzantin, alors qu'elle est beaucoup plus souvent représentée en Occident. Elle apparaît dans le cycle de l'Enfance du Christ et de la Vierge et dans les images symboliques du Christ: celles où il est figuré enfant — Emmanuel, Amnos, Oeil-qui-veille — adulte — Pantocrator, Juge, Mandylion, Kéramion — et âgé, sous l'aspect de l'Ancien des jours, selon Daniel.

L'enfance des saints est rarement représentée et celle de saint Nicolas est une exception. En revanche, leur mort constitue dans certains cas un sujet indépendant, sans rapport avec le Ménologe. Aux XIIIe et XIVe siècles les images de la mort des souverains ou des membres de leur famille[26] et d'évêques canonisés[27] deviennent courantes. Il s'agit généralement de schémas montrant un office funéraire plus ou moins calqué sur la Dormition de la Vierge. Quant aux hommes en général, leur mort est représentée dès le XIe siècle dans les psautiers pour illuster le psaume 102 (103), comme on le voit dans le Psautier de Londres[28] ou plus tard, dans le Psautier Tomić.[29] Au XIVe siècle, on oppose souvent, sur les premières pages des psautiers, la mort du juste à celle du pécheur,[30] sans que ces représentations aient un lien avec le texte. Il s'agit là d'une expression byzantine de l'angoisse devant la mort, encore beaucoup plus sensible dans l'art de l'Occident à la même époque.

Les saisons et les travaux des hommes qui leur correspondent, si souvent figurés dans l'art antique et dans la peinture occidentale, n'apparaissent que rarement à Byzance et exclusivement dans les manuscrits, comme on le voit dans

le fameux Evangile de Paris (Bibliothèque Nationale, gr. 74, fol. 39v) qui illustre la Parabole du père de famille et de ses ouvriers.[31] Le champ de la miniature est divisé en deux bandes. En haut, le père de famille parle à ses ouvriers, en bas, cinq ouvriers défrichent un terrain au milieu des arbres et des ronces. Certes, il ne s'agit pas d'une représentation à signification chronologique, mais elle a probablement été inspirée par un modèle qui illustrait une saison. Il en est tout autrement dans les Tables des Canons de plusieurs Evangiles, tels que ceux de Melbourne et de la Marcienne (cod. gr. 540) à Venise,[32] où des figurines exécutant divers travaux des champs figurent dans les Tables des Canons, au-dessus sous les colonnes qui encadrent le texte. On connaît moins l'Evangile géorgien de Vani (Tbilisi, Institut des Manuscrits, n° A 1335, fol. 4v, XII^{e} s.) qui s'en inspire.[33] Dans toutes ces miniatures le rapport avec les saisons est d'autant plus précis, qu'elles sont accompagnées du nom du mois qu'elles personnifient.

Quelques images exceptionnelles font allusion au printemps et au renouveau de la nature à travers la représentation d'un saint, qui les symbolise. Il s'agit de saint Mamas, orphelin, né à Gangara, ami des bêtes et de la nature et miraculeusement nourri par des biches. Un manuscrit géorgien des Homélies de saint Grégoire de Nazianze (Tbilisi, Institut des Manuscrits, n° A 109, fol. 13r) de la fin du XII^{e}—début XIII^{e} siècle,[34] évoque, dans le sermon sur le Nouveau Dimanche, l'éveil du printemps et saint Mamas. Il est illustré par ce même saint chevauchant un lion (ces fauves ne l'avait pas touché lorsqu'il leur fut jeté en pâture), des arbres, un berger musicien avec ses brebis et des personnages occupés aux travaux des champs.[35] Le même saint montant un lion est figuré comme symbole du soleil dans la coupole de l'église de Manglisi et ailleurs,[36] mais ces drenières images ne sont qu'indirectement liées à la représentation du temps et suggérent plutôt la signification cosmique de la Seconde Venue et de la rédemption.

La fin des temps

Aux premiers siècles chrétiens, lorsque la Seconde Venue occupait tous les esprits et sem-



Les jumeaux. Tbilissi, Institut des Manuscrits, Traité d'Astronomie, A-65



. Genèse: le quatrième jour de la Création. Venise, Saint-Marc, mosaique

blait imminente, on se contentait de figurer de grandes croix gemmées dans les conques absidales comme c'était le cas à Sainte-Sophie de Constatninople jusqu'au X^e siècle[37] et comme on le voit encore dans les églises de Syrie,[38] de Géorgie,[39] d'Arménie,[40] d'Egypte[41] et de Cappadoce.[42] Dans ces régions, la croix gemmée de la Deuxième Parousie est également placée dans les voûtes et les coupoles comme au Moyen âge,[43] continuant ainsi la tradition paléochrétienne[44] en la complétant souvent par d'autres images. L'Hétimasie avec le trône préparé pour la Seconde Venue occupa des emplacements divers selon les époques et les lieux, mais elle resta toujours une image importante du programme des églises.

Dans la périphérie orientale du monde byzantin, la Vision des prophètes devenue Théophanie-Vision et placée dans l'abside,[45] rappelle, entre autres, que le salut sera effectif à la fin des temps lorsqu'aura lieu le triomphe définitif du Christ sur le mal et la mort. Le schéma spécifique de la Déisis dans l'abside, en Orient, reprend ce message en l'explicitant par le dogme de la rédemption.[46]

Longtemps le Jugement dernier proprement dit était absent des programmes byzantins, même si certaines images allégoriques, telles, la séparation des boucs et des brebis le suggérait. Lorsque cette grande composition cumulative est entièrement constituée au XI^e siècle et se répand au XII^e—XIII^e, on a jugé utile d'y introduire deux images de la fin des temps: l'Hétimasie et l'Ange qui enroule le ciel avec ses astres (Ap VI, 14). Le temps relatif qui conditionnait la vie des hommes sur terre est aboli à l'instant même où se produit la Seconde Venue, suivie du Jugement dernier. Cette abolition est nécessaire pour faire place au temps absolu, à l'éternel présent, qui correspond aux seuls deux espaces désormais existants: le paradis et l'enfer.

Parfois, la Deuxième Parousie est représentée par une image indépendante qui précède celle du Jugement dernier. C'est ce que l'on voit dans les manuscrits géorgiens, tels que le Tétraévangile de Dzruči II (Tbilisi, Institut des Manuscrits, n°H 1667, fol. 64r et 66v, XII^e s.)[47] et arméniens (l'Evangile du Matenadaran, n° 5417 de 1459, fol. 14r et 14v).[48] A l'époque des Paléologues cet élargissement du Jugement dernier se manifeste aussi, occasionnellement, dans la peinture murale, comme on le voit au XIV^e siècle à Gračanica et Dečani. La création de deux images de la fin des temps, alors que le Jugement dernier est déjà une composition

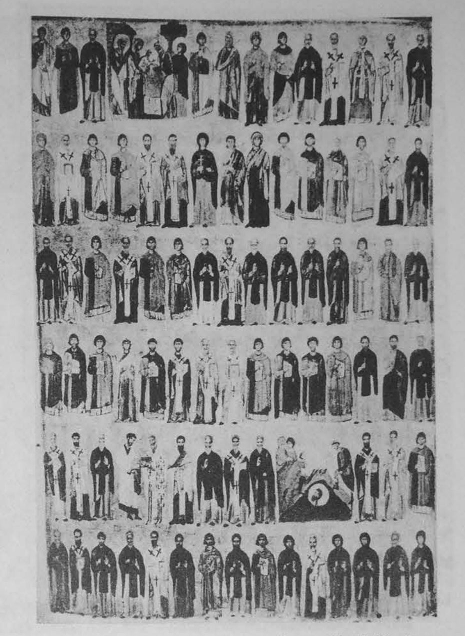
cummulative de très grande taille témoigne de l'importance accrue que prend ce moment situé à l'horizon de l'histoire dans la conscience des hommes et va de pair avec leurs interrogations anxieuses sur le destin *post mortem* de l'âme, dont il a été question à propos des miniatures figurant la mort de l'homme.

Il arrive aussi que l'on mette directement en relation le début et la fin des temps, présentant ainsi un résumé de l'histoire du salut. De tels abrégés synthétiques sont conçus de manières différentes. En Géorgie, on en trouve dans l'abside, lorsque la Déisis de la Seconde Venue est représentée dans la conque et le Mandylion rappelant l'incarnation au centre du registre inférieur, comme on le voit dans les églises de Khé ou de Tanghil[49] Le registre inférieur de ces programmes absidaux peut également être occupé par un rappel encore plus direct de l'Incarnation. La Vierge avec l'Enfant ou seule occupe alors cet emplacement, comme aux Saints-Archangel de Laštkhver[50] et en Cappadoce, à Eski Gümuş et Direkli kilise.[51] C'est au-dessus de l'abside qu'apparaît le trône de l'Hétimasie, flanquée par l'Ange et la Vierge de l'Annonciation à l'église de Moutoula à Chypre.[52] D'autres églises montrent la Déisis de la Seconde Venue dans la conque absidiale et l'Annonciation sur le tympan du mur Ouest lui faisant face, comme on le voit à Iprari ou à Saint-Georges de Kala-oubani, en Géorgie, ainsi qu'à Chypre, à Sainte-Catherine de Pirgha (1425).[53]

La juxtaposition des deux termes de l'histoire du salut peut aussi avoir lieu dans la coupole, comme c'est le cas à l'Arakiotissa de Lagoudera (1295),[54] où l'Hétimasie figure sur le bord de la calotte et l'Annonciation dans les pendentifs. A Pérachorio (1160—1180), l'Hétimasie est remplacée par la prière d'intercession que Marie adresse au Pantocrator, alors que l'Annonciation figure à nouveau sur les pendentifs Est.[55]

La négation du temps par l'iconographie

Malgré certaines représentations ou agencements des programmes iconographiques byzantins analysés jusqu'ici, parce que l'on y trouvait l'expression d'une conception du temps, la tendance qui prédomine dans la peinture byzantine, tant en iconographye que dans le style, est une négation du temps et de l'espace, du moins est-ce vrai jusqu'à la seconde moitié du XII[e] siècle.



Les saints du mois de février. Icône. Mont Sinaï, monastère Sainte-Catherine

Dans la constitution des schémas iconographiques cette tendance se manifeste très clairement. On procède systématiquement au regroupement en une seule image de plusieurs épisodes qui étaient figurés initialement séparément. Ce système a pour conséquence la négation de la succession des événements et l'ordre dans le temps est, par conséquent, aboli. Les divers épisodes de la Nativité avaient été figurés séparément dans l'art paléochrétien, comme on le voit à Saint Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, par exemple. Les étapes suivantes du développement de l'iconographie byzantine ont non seulement réuni, dans une seule image synthétique, la Nativité et l'Adoration des Mages, mais à mesure que l'époque avance, on leur ajoute Joseph, le bain de l'Enfant, l'étoile apparaissant aux mages, leur voyage, leur retour, les bergers apercevant l'étoile, etc. On obtient ainsi une composition à noyau central (la Vierge et l'enfant dans la crèche), autour



La fin de la vie humaine. Londres, British Museum, Psautier Add. 19.352, fol. 137. Psaume 102



Saint Mamas chevauchant un lion. Tbilissi, Institut des Manuscrits. Homélie de Saint-Grégoire de Nazianze, A-109

duquel s'amalgament, selon un ordre symbolique et non pas un ordre de succession dans le temps, les événements secondaires qui dépendent de ce noyau par leur sens.

Les trois Reniements de Pierre sont également réunis dans une seule image, alors qu'ils se produisent successivement et il en est de même pour les épisodes qui composent la Prière de Gethsémani. Mais dans ces deux dernières images, la composition ne se structure pas autour d'un noyau central; elle est faite d'unités indépendantes de valeur égale, imbriquées assez artificiellement les unes dans les autres. Tout ceci est fait afin de situer ces événements — qui se passent pourtant sur terre — dans un temps et dans un lieu différent qui correspond à la nature supraterrestre des personnages. C'est donc comme si la nature des protagonistes transformait fondamentalement l'ordre des choses — tant sur le plan de leur environnement (espace) que sur le plan de la durée et de la succession temporelle.

La négation du temps au moyen du style

Certains traits marquants du style byzantin du VI^e au milieu du XII^e siècle sont aussi des moyens pour situer les personnages sacrés, non seulement hors de l'espace et des réalités terrestres, mais aussi hors du temps. Cela est surtout vrai lorsque plusieurs de ces traits sont réunis.

Ainsi, le fond d'or sur lequel sa projettent les figures est un rideau de lumière qui annonce la lumière divine, incréée, conformément à la conception du Pseudo-Denys, qui disait que le visible est l'image où se reflète l'invisible.[56] Cependant, l'or est aussi une couleur absolue, sans nuances ou différences d'intensité, uniforme et compacte, ne souffrant aucun mélange avec d'autres teintes. Pur éclat et «toujours d'une égale splendeur»,[57] l'or se trouve d'emblée hors de toute relativité. Lorsque les figures qui s'inscrivent sur ce fond sont tournées de face, immobiles, impassibles, avec le regard fixe porté



Le Christ chassant les marchands du Temple. Lesnovo, église des Saints-Archanges

au loin, elles se trouvent dans un état de méditation et non d'action, au-delà de toute affectivité, hors d'un espace structuré et hors du temps relatif qui est celui de la durée. Ces personnages sont pensés comme parfaits, car seule l'imperfection incite à l'action et, d'un point de vue chrétien, on pourrait dire également que seule l'ignorance du plan divin conditionne l'affectivité. L'être parfait est obligatoirement serein. Ainsi le système de représentations byzantin est extrêmement cohérent jusqu'au milieu du XII^{e} s., d'où son impact considérable.

Temps et mouvement à l'époque des Paléologues

L'évolution du style à l'époque des Paléologues modifie, dans une certaine mesure le temps dans lequel se situent la plupart des personnages sacrés. La seconde moitié du XII^{e} siècle avait apporté un changement essentiel à l'esthétique byzantine: l'intrusion de valeurs affectives dans l'univers du sacré; ces valeurs sont non seulement créatrices de nouveaux sujets, mais elles modifient aussi les schémas iconographiques des scènes de la Passion, des Miracles, des Paraboles, certaines images de la Vierge à l'Enfant, etc., et influencent même le style. Jadis situés hors du temps, les personnages sacrés sont maintenant précipités dans la durée. De plus, l'émotion engendre l'action et le mouvement. Celui-ci devient de plus en plus rapide et se manifeste parfois dans des sujets qui ne l'exigent pas nécessairement. Cependant, les principes fondamentaux de l'esthétique byzantine traditionelle qui correspondent à la volonté de refléter par l'image un monde supra-humain, imposent des limites aux changements évoqués.

De même que dans la représentation de l'espace, les artistes obéissent à des tendances contradictoires (ils placent les architectures de



Hymne Acathiste, strophe 23. Monastère de Marko, Macédoine



Translation des reliques de saint Syméon Nemanja. Sopočani, chapelle Saint-Syméon

façon à creuser l'espace, mais adoptent pour chacune d'elles un angle de vue différent afin d'éviter l'espace unifié du monde réel),[58] la représentation du mouvement sera contrecarrée par un désir, sans doute inconscient de l'arrêter, avant même qu'il n'ait pris son élan et devienne l'équivalent pictural d'un mouvement réel. Ainsi le mouvement ne sera jamais vraiment dynamique à Byzance. Même si pour l'accuser on figure des gestes exagérés, augmente l'écart entre les pieds chez les personnages en marche, multiplie les courbes dans la composition, on aboutit à la représentation d'un mouvement «arrêté» comme si les personnages étaient pétrifiés au moment même de leur action.

Pour qu'un mouvement se déroule dans l'espace et donne l'impression de «continuer» après l'instant représenté sur l'image, la figure doit être légèrement déséquilibrée, projetée ou penchée sur le vide, ou appuyée contre un obstacle qu'elle cherche à déplacer. Une coordination entre la position de toutes les parties du corps est également nécessaire, coordination qu'on ne trouvera jamais à Byzance. Ainsi, même dans les images de l'époque des Paléologues, le temps n'apparaîtra pas dans son aspect de continuité.

En fait, le mouvement n'est réellement harmonieux à cette époque que lorsqu'il est lent et rythmé comme dans la Communion des apôtres ou dans la Dormition de la Vierge, par exemple. Dans ces compositions et dans d'autres, on est fidèle aux principes fondamentaux de l'esthétique byzantine. Mais le rythme auquel est soumis le mouvement est un élément artificiel, différent de la réalité observée directement, et en tant que tel il s'oppose au «naturel» et à l'instantané. Le mouvement rythmé est un mouvement transposé dans un temps imaginaire profondément accordé aux chants et aux rites de la liturgie.

La tentation d'abolir ou de tranposer le temps se manifeste également dans l'iconographie, notamment dans les schémas que l'on choisit pour les nouveaux sujets qui voient le jour au XIII[e] et XIV[e] siècle. Dans la Translation des reliques de saint Siméon Nemanja à Studenica et Sopočani on veut raconter le transport du corps du souverain d'un point géographique, le Mont Athos, à un autre, le monastère de Studenica. Qui dit transport, dit mouvement. Or l'image montre bien un cortège, mais il est à l'arrêt.

Dans le Stichère de Noël et les représentations des deux derniers versets de l'hymne Acathiste, les images sont organisées autour d'un noyau central. Dans le Stichère de Noël l'ordre de cette organisation est symbolique. A Žiča, la composition montre la Vierge entourée par des figures symboliques qui la glorifient.[59] Celles-ci forment un demi-cercle autour de Marie comme des astres qui graviteraient autour d'un soleil sans aucune référence spatiale terrestre. Au bas de la composition, on ajoute une procession royale qui est une allusion à l'office célébré en l'honneur de la Vierge sur terre, mais celle-ci est arrêtée, et se trouve à son point d'aboutissement.

Le second groupe d'images illustrant les deux derniers versets de l'Acathiste est conçu d'une façon plus réaliste. On représente l'office pendant lequel est chanté cet hymne, en présence du clergé et parfois du souverain et de sa cour. Le noyau central de la composition est l'icône de la Vierge. Parfois, celle-ci est même placée sur un support mobile et portée en procession, comme le montre une image du monastère de Marko, où le porteur est visible. Cependant, tous les personnages sont montrés de face et la procession apparaît donc arrêtée ou interrompue. Manifestement, on préfère figurer une fraction du temps que de rendre son côté le plus vrai et le plus singulier. La composition est aussi statique que celles qui montrent des processions au VI[e] siècle, même si le principe de composition est différent. Ainsi, en dépit des apparences et malgré les innovations hardies qui ont lieu dans la peinture byzantine à la fin du Moyen âge, celle-ci ne dépassera jamais un certain «plafond» et restera tout compte fait, fidèle à l'esprit qui conditionna son iconographie et son style à ses débuts.

Si l'on considère les résultats de la présente recherche et ceux de notre étude sur la représentations de l'espace, on se rend compte à quel point l'espace et le temps dans lesquels sont pensés les événements et les personnages figurés sont déterminant pour la spécificité d'une expression plastique.

---

[1] Ma communication au Symposium de Moscou portait sur la signification du programme iconographique des façades des églises moldaves. Ne sachant pas qu'elle serait publiée à Moscou, je l'ai envoyé ensuite à Munich pour les *Mélanges Marcel Restle*. Ceux que cette communication a intéressé pourront la lire dans ce volume.

[2] *Velmans T.* Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues // Cah. Arch. 1965. Vol. 14. P. 183—216.

[3] *Grabar A.* L'iconographie du Dimanche principalement à Byzance // *Grabar*, 1968. P. 561—582.

[4] *Амиранашвили Ш.* Грузинская миниатюра. М., 1966. С. 59. Ил. 72 (далее — *Амиранашвили*, 1966).

[5] *Der Nersessian S.* L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge. Paris, 1970. Ps. 49, *1, 3* (50, *1, 3*). P. 32. Fig. 99 (далее — *Der Nersessian*, 1970).

[6] *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10. Jahrhunderts. Berlin, 1935. Abb. 1.

[7] *Амиранашвили*, 1966. С. 28 и сл. Ил. 56.

[8] Mentionnée dans le psaume, la pluie est également représentée sous la montagne.

[9] *Der Nersessian*, 1970. P. 30. Fig. 90.

[10] *Stern H.* Le Calendrier de 354: Etude sur son texte et sur ses illustrations. Paris, 1953.

[11] Sur les Ménologes dans la peinture murale, voir: *Мијовић П.* Менолог. Београд, 1973 (далее — *Мијовић*, 1973).

[12] *Delehaye G. H.* Les Témoignages des Martyrologues // Analecta Bollandiana. T. 26. P. 78, ss.

[13] *Мијовић*, 1973. С. 396.

[14] Ibid. P. 108, ss.

[15] Ibid. P. 146—147.

[16] Ibid. P. 404.

[17] *Sotiriou G., M.* Icônes du Mont Sinaï. Athènes, 1956. P. 126—135. Fig. 117—120.

[18] *Weitzmann K.* Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century // Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies (Oxford, 1966). London, 1967. P. 213, sq.

[19] Il Menologio di Basilio II. Torino, 1907.

[20] *Tikkanen J. J.* Die Genesis Mosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel, 1889 // Acta Societatis scientarum Fennicae. 1889. T. 17. P. 99, ss.; *Weitzmann K.* Observations on the Cotton Genesis Fragments // Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend. Princeton, 1988. P. 112, ss.

[21] *D'Alverny M.-Th.* Les Anges et les jours // Cah. Arch. 1957. Vol. 9. P. 271—300 (далее — *D'Alverny*, 1957).

[22] *Saint Augustin.* De Civitate Dei. XI. P. 9; *D'Alverny*, 1957. P. 296, ss.

[23] *D'Alverny*, 1957.

[24] *Grabar*, 1968. P. 563—564.

[25] Ibid. P. 561—582.

[26] Par exemple, celles de Saint Siméon Némanja à Studenica et Sopočani, de la reine Anne Dandolo à Sopočani, du fils d'Ivan Alexandre dans la Chronique de Manasses (*Velmans T.* La peinture murale byzantine à la fin du Moyen-Age. Paris, 1978. Chap. II, далее — *Velmans*, 1978).

[27] Surtout dans les églises serbes, par exemple, la mort du patriarche lonanikje aux Saints-Apôtres de Peć (*Velmans*, 1978. Fig. 80).

[28] *Der Nersessian*, 1970. P. 48.

[29] *Щепкина М. В.* Болгарская миниатюра XIV века: Исследование Псалтири Томича. М., 1963. Табл. 1.

[30] *Stichel R.* Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeit-Darstel-

lungen. Wien; Köln; Graz, 1971. S. 17, 18. Taf. 1, *1, 2*.

31 *Omont H.* Evangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle. Paris, 1940. Pl. 33.

32 *Akenström-Hougen G.* The Calendar and Hunting Mosaics of the villa of the Falconer in Argos. Stockholm, 1974. Fig. 285—286.

33 *Амиранашвили*, 1966. С. 57. Ил. 31.

34 *Амиранашвили*, 1966. С. 26. Ил. 55; *Velmans T., Alpago Novello A.* Le Miroir de l'invisible: Peinture murale et architecture en Géorgie. Paris, 1996. P. 48—49. Fig. 50 (далее — *Velmans, Alpago Novello*, 1996).

35 *Velmans, Alpago Novello*, 1996. P. 46—50.

36 *Velmans, Alpago Novello*, 1996. P. 48—49. Fig. 49.

37 *Mango C.* Material for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Washington, 1962. P. 87.

38 *Ihm Ch.* Die Programme des christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert his zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960. S. 76—79, 209—211. Abb. 14, 15, 16. Taf. 12.

39 Par exemple, à Mckheta et Bolnisi (*Čubinašvili G.* I monumenti del typo Cvari. Milan, 1976. P. 104, ss.).

40 Par exemple, à Aghtamar (915—921), où cette peinture a disparu.

41 *Sauneron S., Jacquet J.* Les érmitages chrétiens du désert d'Esna. Le Caire, 1972. T. 1. P. 65; T. 2. P. 24, 69, ss.

42 *Jolivet-Lévy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. Paris, 1991. P. 44—45. Pl. 4, 11; Pl. 24, 28, etc.

43 *Velmans, Alpago Novello*, 1996. P. 45, ss.

44 *Engmann J.* Images parousiaques dans l'art paléochrétien // Apocalypse de Jean. Genève, 1979. P. 73—108.

45 Sur ce passage de la Vision des prophetes à la Théophanie; *Velmans, Alpago Novello*, 1996. P. 19—37.

46 *Velmans T.* L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin. Part 1 // Cah. Arch. 1981. Vol. 29. P. 47—102.

47 *Амиранашвили*, 1966. С. 67. Ил. 46, 47.

48 *Velmans T.* L'image de la Déisis. Part 2 // Cah. Arch. 1983. Vol. 31. P. 151—154 (далее — *Velmans*, 1983).

49 *Velmans T.* L'église de Khé, en Géorgie // Зограф. Београд, 1979. Бр. 10. P. 5—36; *Velmans T.* Les peintures de l'église dite «Tanghil», en Géorgie // Byz. 1982. T. 52. P. 389—412.

50 *Velmans*, 1983. P. 88, ss. Fig. 40, 41.

51 Dans ces églises la Vierge sous la Déisis est figurée sans l'Enfant. *Restle M.* Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Recklinghausen, 1967. Bd 3. S. 522.

52 Voir la description: *Mouriki D.* The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus // Byzanz und der Westen. Wien, 1984. P. 173. Le groupement de ces images n'est pas commenté.

53 *Velmans T.* Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XII^e au XV^e siècle // Cah. Arch. 1984. Vol. 32. P. 137—162, 154, ss.

54 *Stylianou A., J.* The Painted Churches of Cyprus. London, 1985. P. 157, ss.

55 Voir le dessin et la description: *Megaw A. H. S., Hawkins E. J. W.* The Church of Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes // DOP. 1962. Vol. 16. P. 292, 295.

56 *Migne P.* Vol. 3. Col. 1117.

57 Ibid. Vol. 3. Col. 701.

58 Voir note 2.

59 *Кашанин М., Бошковић Ђ., Мијовић П.* Жиħа. Београд, 1969. С. 39.

Таня Вельманс (*Париж*)

ИЗОБРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Резюме

Данное исследование является своего рода параллелью и продолжением нашей давней статьи, посвященной изображению пространства (см.: Cah. Arch. 1965. Vol. 14). Штудия начинается с разбора тех образов, где идея длящегося времени выражена при помощи символов или персонификаций: Парижская Псалтирь (Paris, gr. 139), Свиток Иисуса Навина (Vatican, Palat. gr. 431) или Кодекс Птолемея (Vatican, gr. 1291). Затронуты также проблемы солярного символизма, в связи с образом Христа в Псалтири 1066 г. (Лондон, Британский музей, add. 19.352) и композиции со знаками зодиака, подсказанные текстом Пс. 148. Анализируется отражение в живописи так называемого «литургического времени» (последовательность Великих праздников, взаимосвязанность событий Ветхого и Нового Завета). Минологий и дни поминовения мучеников указывают на этапы литургического года, напоминают о триумфе святых и их заступничестве. Различными бывают изображения месяцев (в иконах, рукописях), недель и дней. Наиболее выразителен цикл Книги Бытия в соборе Св. Марка в

Венеции, основывающийся на патристических текстах, которые, в свою очередь, вдохновлены традицией неоплатонизма. В изображениях дней творения появляется дополнительная фигура ангела. Русская икона «Шестоднев», датировавшаяся временем около 1500 г. и привлекшая внимание А. Грабара, была вдохновлена мистическим толкованием шести дней творения, принадлежащим Анастасию Синаиту. Была сделана и попытка передать «время человека», этапы человеческого существования (Христос Еммануил, Агнец, Недреманное око, Пантократор, Ветхий деньми) и его конец (изображения царских и епископских погребальных служб, смерти праведника и грешника). Еще одну категорию составляют изображения времен года в виде соответствующих сельских трудов (в Евангелии, Paris, gr. 74).

Конец времен, Второе пришествие и следующий за ним Страшный суд всегда относились к числу излюбленных сюжетов. Их иконография развивалась на протяжении веков и в различных вариантах отражается в произведениях искусства балканских стран и Руси, с одной стороны, а с другой — восточнохристианских провинций, где изображение пророческих видений, превратившись в видение теофаническое, стало изображаться в апсиде, напоминая о грядущем конце времени, когда Христос восторжествует над злом и смертью. Специфическая схема Деисуса в апсиде, распространившаяся на христианском Востоке, восприняла ту же идею, связав ее с догмой Спасения. Постепенно начали ставить в прямую связь начало и конец времени, сокращенно изображая, тем самым, всю историю Спасения (Каппадокия, Грузия, Кипр). Одной из фундаментальных тенденций византийской эстетики, во всяком случае, до второй половины XII в., является отрицание времени и пространства. Соединяя в одном и том же пространственном плане события, которые следуют друг за другом во времени, византийские мастера создавали синтетический образ, например, в изображениях Рождества или Трех отречений апостола Петра. Есть и такие композиции, где одновременно сосуществуют различные времена: ветхозаветное прошлое, христианское время и время эсхатологическое (например, «Распятие» в Сопочанах).

Отрицание времени выражает себя также в стилистических особенностях византийского искусства, сложившихся еще до X в. (золотые фоны, неподвижность и бесстрастность образов). Эти качества частично смягчились в эпоху Палеологов, и даже уже в XII в. заметно внедрение эмоциональности в сферу священного. С этого времени священные персонажи становятся более оживленными, поскольку изображается движение, однако движение это — «остановленное», сохраняющее статику. Эта проблема анализируется в статье как в общем плане, так и при помощи конкретных примеров. Причины такого положения вещей должны быть найдены в базовых принципах византийской эстетики, многое зависело от необходимости подчеркнуть смысловую дистанцию в живописных изображениях — между реальностью и небесным миром, между повседневной жизнью и мистическим переживанием сакрального.

К РАННЕЙ ИСТОРИИ ИКОНЫ «ВЛАДИМИРСКАЯ БОГОМАТЕРЬ» И ТРАДИЦИИ ВЛАХЕРНСКОГО БОГОРОДИЧНОГО КУЛЬТА НА РУСИ В XI—XII вв.

О. Е. Этингоф (*Москва*)

Знаменитая чудотворная икона Богоматери, названная впоследствии Владимирской, по-видимому, была привезена около 1130 г. в Киев из Константинополя на одном корабле вместе с другой прославленной иконой, известной под именем Пирогоща (Пирогощая) и не дошедшей до нас.[1] В 1155 г. Андрей Боголюбский увез икону из Вышгорода во Владимирскую землю.[2] Владимирская икона двухсторонняя, с изображением престола с орудиями Страстей и креста на обороте и остатками рукояти на древнейшей части доски, т. е. икона выносная.

Д. С. Лихачев, Г. Бабич, И. Зерву Тоньяцци независимо друг от друга предположили, что «Владимирская Богоматерь» была списком одной из чтимых икон Влахернского святилища.[3] По крайней мере, на трех византийских памятниках с образом Богоматери в типе «ласкающей» встречается эпитет «Влахернитисса»: на опубликованном Н. П. Лихачевым моливдовуле около 1100 г. и на двух иконах того же периода — из монастыря Св. Екатерины на Синае (с изображением пяти знаменитых почитаемых константинопольских образов Богоматери) и из Бачковского монастыря.[4] Очевидно, что эпитет являлся топонимом и такая икона была во Влахернах.[5]

Настоящая статья ставит своей целью предложить систему новых доводов в пользу такого отождествления, рассмотрение письменных источников, вопросов происхождения Владимирской иконы, ее иконографии и функции в контексте исторической ситуации домонгольской Руси и ее взаимоотношений с Константинополем, а также распространения богородичного культа на Руси, связанного, прежде всего, с константинопольской Влахернской церковью и ее ритуалом.

* * *

Влахернская церковь по количеству клира и значению в Константинополе уже в VI в. уступала только собору Св. Софии.[6] Главная церковь представляла собой крупную трехнефную базилику, построенную в 450—453 гг. императрицей Пульхерией. Лев I (457—474 гг.) завершил ее строительство и декорацию, а также пристроил к ней церковь Агиа Сорос в виде купольной ротонды для хранения реликвий Богоматери, привезенных из Палестины в 473 г. Ротонда имела нартекс и галерею, соединявшуюся с дворцом. Тот же император выстроил купольную часовню источника, подвергшуюся реставрации при Василии II в начале XI в. Базилика многократно перестраивалась: Юстинианом I в царствование Юстина I (518—527 гг.) внутри были пристроены полукруглые колоннады, возможно, при этом ее превратили в купольную. При Юстине II были пристроены с севера и юга экседры, так что церковь приобрела трансепт и стала крестообразной. Роман III Аргир (1028—1034 гг.) покрыл золотом и серебром колонны и капители. Весь комплекс был полностью разрушен пожаром 1069 г. и, по-видимому, восстановлен в соответствии со старым планом при Романе IV Диогене и Михаиле VII Дуке к 1077 г.[7] В комниновскую эпоху его значение еще более возросло, поскольку Алексей Комнин отстроил Влахернский дворец, куда впоследствии переехал двор, и Влахернская церковь стала придворной.[8] Комплекс святилища разрушен пожаром 1434 г., археологические раскопки в новейшее время не проводились. Топография комплекса реконструируется на основании письменных источников. По мнению Р. Жанена, церкви соединялись с дворцом, расположенным выше, переходами, к трансепту бази-

лики с юга примыкала церковь Агиа Сорос, а еще южнее располагалась часовня источника, дверью соединявшаяся с ротондой.[9] Эта реконструкция находит подтверждение в суздальской иконе с изображением Покрова, XIV в. (ГТГ).[10] Ее иконография основана на видении Богоматери Андреем Юродивым в ротонде Агиа Сорос,[11] на фоне слева направо представлены три постройки: базилика с двускатной крышей, купольная ротонда и башнеобразная часовня с конусовидным покрытием.

Относительно иконографии влахернских образов Богоматери в литературе нет единодушия. Достоверно известны изображения с топонимом «Влахернитисса» по крайней мере трех типов Богоматери: Оранты, Епискепсис, или Знамение (Оранты с образом Еммануила в медальоне на груди), и «ласкающей».[12] И. Зерву Тоньяцци, сопоставив письменные источники, пришла к выводу, что в средневизантийскую эпоху во Влахернах было четыре чтимых образа Богоматери: в часовне Агиа Сорос — Оранта, явившаяся в видении Андрею Юродивому, в часовне источника — Знамение и тронная Мария с младенцем перед чревом[13] и в базилике чудотворная икона в типе «ласкающей» Богоматери, или Богоматери Брефократуссы Влахернской. Именно эта знаменитая икона, по мнению исследовательницы, была описана в текстах Георгия Писиды, Стефана Диакона, Анны Комниной, Кедрина, Михаила Пселла и в латинских источниках об «обычном чуде».[14] В ночь с пятницы на субботу над иконой поднималась завеса как бы божественным вмешательством, словно Богоматерь входила в церковь. Икона эта располагалась не в алтаре, а справа от него, скорее всего, в правой части трансепта. В таком случае икона в базилике представляла «ласкающую» Богоматерь в рост, поскольку в Житии Стефана Нового рассказывается о том, как мать Стефана Анна молилась во Влахернской церкви о рождении сына и прикладывалась к ногам образа Марии.[15] По-видимому, не случайно, что Стефан Новый в некоторых памятниках средневизантийской эпохи изображался именно с иконой этого иконографического типа, например, на миниатюре Феодоровской Псалтири Британского музея 1066 г. и в росписях энклистры Св. Неофита на Кипре конца XII в., возможно, в них повторялся влахернский образец.[16] На синайской иконе изображение Богоматери Влахернитиссы «ласкающей» помещено среди почитаемых константинопольских икон, это означает, что она была одной из самых прославленных; таковой и была икона, с которой еженедельно совершалось «обычное чудо».

Если икона во Влахернской базилике изображала Марию в рост, то образ Богоматери «ласкающей» в росписях южной стены вимы в парекклесионе Кахрие Джами мог быть одним из списков этой святыни.[17] Комплекс Кахрие Джами располагался очень близко от Влахернской церкви. Как показал Р. Остерхаут, мозаическое изображение Богоматери Епискепсис на западной стене нартекса над порталом в Кахрие Джами представляет собой реплику чтимого образа Влахернитиссы.[18] И другие богородичные образы той же церкви могли быть копиями влахернских икон.

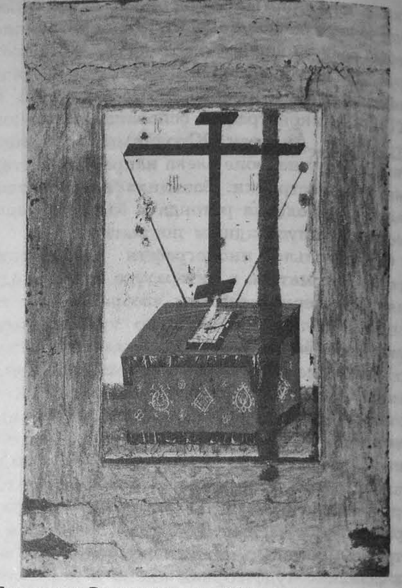
«Владимирская Богоматерь», по-видимому, была одним из списков иконы «ласкающей» Богоматери из влахернской базилики, если следовать И. Зерву-Тоньяцци, то списком со знаменитой древней иконы, известной по описаниям «обычного чуда».

* * *

Практика использования выносных икон Богоматери связана с богородичной службой, еженедельно совершавшейся по пятницам во Влахернском храме.[19] Она включала крестный ход из Влахерн в Халкопратию, введенный с VI в. патриархом Тимофеем и утвержденный при императоре Маврикии, который, как показал М. ван Эсброк, прямо имитировал процессию из Сиона в Гефсиманию, проводившуюся в дни празднования Успения Богоматери в августе; иерусалимская церемония также была учреждена императором Маврикием, который построил новый храм в Гефсимании.[20] Празднование Акафиста с X в. на пятую субботу Великого поста в память о защите Константинополя от аваров и славян в 626 г. лишь дополнило этот ранее существовавший ритуал. В XII в. такая еженедельная служба, включавшая и поминовение усопших, называлась пресбейа, она распространилась в храмах византийской столицы и других городов, в том числе и монастырских, в частности в монастыре Пантократора в Константинополе. Для этих служб делались двусторонние выносные иконы, об использовании которых известно по греческим источникам XII—XIII вв.[21]



«Богоматерь Владимирская». Икона. Начало XII в. ГТГ



«Богоматерь Владимирская». Оборотная сторона иконы. ГТГ

Плодотворно обратиться к знаменитому Сказанию о чудесах Владимирской иконы Божией матери, которое впервые было найдено В. О. Ключевским в Четьях Минеях Милютина, а опубликовано по списку сборника Синодальной библиотеки № 556.[22] В настоящее время известно значительное количество списков Сказания, самый ранний из них датируется 1460—1470-ми годами.[23] Основную часть Сказания, посвященную иконе Богоматери и ее чудесам, исследователи, как правило, датируют временем княжения Андрея Боголюбского, по мнению В. А. Кучкина и В. П. Гребенюка, оно было написано в 1163—1164 гг.[24]

В тексте Сказания говорится о перенесении иконы из Вышгорода в Ростово-Суздальскую землю: «...князь Андрей захотел княжить в Ростовской земле... И тогда взял икону и поехал в Ростовскую землю, взял и причт с собою».[25] Л. И. Лифшиц, вслед за В. П. Даркевичем, обратил внимание на параллель этого места с образом перенесения Ковчега Завета, связав его с текстом о перенесении Ковчега Давидом в Сион (2 Цар. 6: 2—3).[26] Однако логичнее сопоставить текст Сказания с перенесением Ковчега Завета Соломоном из Сиона в храм Соломона в Иерусалиме (3 Цар. 8: 1—6). Именно это место приводится Иоанном Дамаскиным во Втором Слове на Успение Богоматери, где он описывает перенесение гроба и тела Марии из Сиона в Гефсиманию. Это Слово читалось в Сионском храме на Успение.

«Тогда, когда ковчег Господень отходит от горы Сион (Пс. 131: 3, 13, 14) [и], двигаясь на славных плечах апостолов, переправляется в небесное святилище посредством гроба. Сначала его несут по городу, как прекрасную невесту, украшенную неприступным сиянием Духа, и так поставляют к священнейшему селению Гефсимании, причем ангелы, прикрывая гроб крыльями, предваряют и сопровождают его, а [с ними] и вся полнота церковная. И как царь Соломон при положении кивота в созданном им храме Господнем *созвал в Сион всех старейшин Израилевых, чтобы перенести ковчег завета Господня из города Давидова, то есть Сиона; и подняли священники ковчег и скинию свидетельства; и несли их священники и леви-*

ты. А царь и весь народ шли перед ковчегом, принося жертвы из мелкого и крупного скота. И внесли священники ковчег завета Господня на место его, в давир храма, во Святое Святых, под крылья херувимов (3 Цар. 8: 1—6). Так и ныне при положении мысленного кивота (не завета Господня, но Самой Ипостаси Бога Слова) Сам новый Соломон, Начальник мира и величайший Зиждитель всей вселенной собрал сегодня в Иерусалиме премирные полки небесных духов и первенствующих [мужей] Нового Завета, я имею в виду апостолов со всем народом святых [их] учеников. И Он вводит душу посредством ангелов во Святое Святых (Евр. 8: 2—5; 9: 12, 23—24), первообразное, истинное и небесное, — под крылья четверовидных животных (Иез. 1: 5—8), — и сажает возле престола Своего *во внутреннейшее за завесу, куда предтечею* Сам Христос телесно вошел (Евр. 6: 19—20)».[27]

Такой параллелизм, по-видимому, основан на уподоблении Ковчегу Завета не только самой Девы Марии, но и главной богородичной святыни, ее ризы, хранившейся в раке в ча-



Свинцовая печать с изображением Богоматери Влахернитиссы. XI—XII вв. Собрание Н. П. Лихачева



Богоматерь Влахернитисса. Фрагмент иконы «Христологический цикл и пять икон Богоматери». XI—XII вв. Синай, монастырь Св. Екатерины



«Богоматерь Влахернитисса». Икона. Около 1100 г. Бачковский монастырь, Болгария



«Покров Богоматери». Икона XIV в. из Суздаля. ГТГ



Стефан Новый. Роспись энклистры монастыря Св. Неофита на Кипре. Конец XII в.

совне Агиа Сорос. Это уподобление встречается во многих текстах, посвященных Богоматери, Положению риз, в частности в анонимном Слове на Положение риз VII в., приписываемом Феодору Синкеллу.[28] У Иосифа Песнописца в IV Каноне на Положение риз читаем: «Освятися вся земля, всесвятое Владычне покоище, положением ризы Твоея, и Давид радуется древле положением кивота, прообразующего Тя, Приснодево».[29]

Процессия с гробом и телом Марии, двигающаяся из Сиона в Гефсиманию, уподобляется ветхозаветному перенесению Соломоном Ковчега Завета из Сиона в храм Соломона, иерусалимская литургическая процессия в воспоминание об Успении становится образцом для константинопольской еженедельной службы с литией из Влахерн в Халкопратию с выносимыми иконами Богоматери, и наконец, путешествие Андрея Боголюбского с константинопольской святыней, иконой «Владимирская Богоматерь» уподобляется константинопольской литии, а через нее — иерусалимской успенской процессии и ветхозаветному перенесению Ковчега Завета. Примечательно, что сам князь Андрей Боголюбский уподобляется царю Соломону, а его собор Успения Богоматери во Владимире — храму Соломона в Иерусалиме, что нашло отражение в летописях и отмечено исследователями: «Уподобися царю Соломону... святыя Богородица о едином версе... всеми виды и устроеньемы подобна была удивлению Соломонове Святия Святых».[30]

А. Фролов отмечал влияние византийской агиографии на русские сказания об иконах, в частности на Сказание о новгородской иконе Знамения Божией матери, также являвшейся списком с одной из икон Влахернской церкви, и на Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери.[31] Русские книжники использовали литературные клише репертуара, общего для агиографов средневековья. Так, в историях перенесения обеих икон отразились описания перенесения реликвий, возможно, в данном случае именно ризы Богородицы.

* * *

Иконографию и функцию двусторонних икон комментировали Д. Паллас, К. Уолтер, Х. Бельтинг, Н. Шевченко и др.[32] В летописях об использовании Владимирской иконы в ли-

тургии или литиях в XII в. не говорится. Сказание наряду с греческими источниками может пролить свет на место в храме и использование в литургии выносных икон, на что обратил внимание А. И. Анисимов.[33] Согласно Вышгородской легенде Сказания, в женском монастыре икона «трижды сходила с места».[34] Вначале ее нашли «посреди церкви стоящую отдельно», затем «обратившуюся ликом к алтарю, и сказали, что в алтаре хочет стоять. Поставили ее за престолом».[35] И, наконец, «в третий раз видели ее отдельно стоявшую вне престола».[36] В описании третьего чуда иконы в соборе Успения Богоматери во Владимире также есть указания на место иконы в храме, говорится о сухоруком, который вошел с запада, «стал в церкви Святой Богородицы против алтаря», а в конце заутрени в нартексе имел видение Богоматери: «видел Святую Богородицу, сошедшую с места к нему».[37] На литургии сухорукий молился иконе Богоматери и целовал ее, по-видимому, близ алтаря, а Богоматерь, протянув свою руку, исцелила его.

Эпизоды хождений иконы с некоторой долей допущения можно интерпретировать в качестве свидетельств реального использования иконы Владимирской Богоматери в церковном обиходе и литургии. Она могла помещаться в алтаре вышгородской церкви как двусторонняя запрестольная икона. О запрестольных Распятиях нам известно по сообщениям Константина Багрянородного, позднее Антония Новгородского, Симеона Солунского,[38] о запрестольных иконах имеются также свидетельства более поздних сказаний, в частности о Федоровской иконе XIII в., и многочисленных русских описей XVI в.[39] Н. Квливидзе сделала доклад о росписи дьяконника церкви Троицы в Вяземах конца XVI в., где на южной стене изображена литургия в храме с алтарем, за которым представлена икона Владимирской Богоматери.[40] В соответствии с текстом Сказания, эта икона была выносной, ее выносили в наос во время службы в Вышгороде, как и в Успенском храме во Владимире, судя по видению сухорукого. Внутри храма место иконы менялось, она бывала обращена к алтарю как лицевой, так и оборотной стороной. И, наконец, она могла стоять не только за престолом, но и сбоку от него. По сообщению Константина Багрянородного, в правой стороне алтаря ставился крест Константина на малом входе в церкви Св. Софии в



Богоматерь «ласкающая». Роспись парекклесиона монастыря Хора (Кахрие Джами). Константинополь. 1310-е годы

Константинополе.[41] Сказание о Феодоровской иконе Богоматери дважды указывает помещение иконы справа от Царских врат напротив правого клироса.[42] О местоположении иконы Одигитрии в центре храма перед амвоном в конце литургии говорится в более поздних источниках, например, в описании Симеоном Солунским литургии в Софийском соборе в Фессалониках.[43] Возможно, текст Сказания отразил греческие литургические толкования.

Такую интерпретацию текста Сказания о местоположении иконы в храме во время литургии можно сопоставить с известными данными о процессионных византийских иконах. Некоторые чтимые иконы, как например, «Одигитрия», имели капеллы или кивории внутри храмов, где они хранились в то время, когда их не использовали в литиях, частью убранства иконостаса такие иконы становились, по мнению большинства исследователей, значительно позже.[44] Роскошное убранство Владимирской иконы, по известиям летописей, также не свидетельствует о возможности ее использования в иконостасе в XII в.: «И въско-

ва на ню боле тридесяти гривенъ золота, кромѣ серебра и кромѣ дорогаго камения и жемчюгу, и украсивъ ю, постави въ ц(е)ркви своеи въ Володимери».[45] Но многие из выносных икон позднее укреплялись именно в иконостасах, как и Владимирская икона в Успенском соборе в Москве, первоначально справа от царских врат.[46]

Живопись оборота иконы «Владимирская Богоматерь» выполнена в начале XV в. На нем изображен престол, покрытый алтарным покровом, Евангелие со Святым Духом в виде голубя, гвозди, терновый венец, за престолом — Голгофский крест, копье и трость с губкой, внизу — пол алтарного настила. Мы не имеем достоверных данных о первоначальном изображении на обороте иконы, можем лишь предполагать, что при реставрации иконы более или менее близко следовали оригиналу. Среди сохранившихся двусторонних икон наиболее многочисленную группу составляют памятники с образами Богоматери на лицевой стороне и креста, Распятия, Царя Славы или престола с орудиями Страстей на обороте. По мнению Д. Палласа и Х. Бельтинга, их иконография отражает страстную службу Великой Пятницы, что справедливо оспорено Н. Шевченко.[47] Однако, несомненно, эти парные образы связаны с символикой литургии. Изображения на обороте — образы одного символического ряда, либо изображение Страстей Спасителя, либо символы Страстей как образ Христа. Пара образов Богоматери с младенцем и креста выражала идею сопоставления жертвенного агнца и жертвенного алтаря. Это соответствовало и заалтарной функции икон, и именно поэтому они впоследствии естественно включались в декорацию алтарной преграды. На иконе «Владимирская Богоматерь» избран тип «ласкающей» Марии, также имевший отчетливую жертвенную символику. Его содержание сводится к трем основным темам: воплощение Христа, предназначение младенца жертве и единение в любви Марии-церкви с Христом-священником.[48] Богоматерь, держащая на руках младенца, являлась также образом престола Господа, поэтому сопоставление Марии, ласкающей младенца, и оборота с престолом наглядно выражало жертвенный символизм.

По мнению К. Уолтера, парные иконы Христа и Богоматери могли укреплять по сторонам киворя позади иконостаса либо над ним, в подтверждение чего исследователь приводит миниатюру из Лествицы XII в. (Sinai, gr. 418), и выходную миниатюру Книги Притчей Соломоновых из латинской Арсенальной Библии около 1280 г.[49] К. Уолтер высказал гипотезу о первоначальном расположении двух выносных икон Богоматери Параклесис с эпитетом «Елеуса» и Христа из эклистры Св. Неофита на Кипре, ныне включенных в позднейший иконостас. Обе иконы процессионные, с остатками рукоятей и крестами на обороте. Как полагает исследователь, иконы первоначально укреплялись на рукоятях по сторонам алтаря позади иконостаса и были видны сквозь интерколумнии.[50] По реконструкции А. Вартон-Эпштейн, те же иконы ставились по сторонам царских врат перед иконостасом.[51]

Версия К. Уолтера представляется более точной: она соответствует заалтарной функции выносных икон, а также описанию в Сказании третьего обретения иконы, сбоку от трапезы. Примечательно, что рака с ризой во Влахернской церкви, уподоблявшаяся Ковчегу Завета, помещалась на престоле и использовалась как алтарь, на котором служили. Об этом говорится, в частности, в Слове на Положение риз VII в., приписываемом Феодору Синкеллу: «Тогда вот иерарх, какое сокровище нес, положил (его) покрытым на святом престоле».[52] На миниатюре Минология X в. из Национальной библиотеки в Париже, gr. 1528, изображена служба Положения риз, или перенесения риз в Константинополь, где на алтаре под киворием возложена рака с ризой.[53] Вероятно, выносные иконы помещались близ алтаря по аналогии с такими реликвиями, как крест Константина, который ставили справа от престола на малом входе в церкви Св. Софии в Константинополе, о чем уже шла речь. Выносная икона, поставленная за алтарем или рядом с ним, как бы выполняет роль реликвии, лежащей на алтаре, во Влахернской церкви, по-видимому, самой ризы. Известно, что в некоторых выносных иконах хранились реликвии, например, в новгородской иконе «Знамение» 1130-х годов,[54] которая также была списком с одного из влахернских образов.

При защите Константинополя ризу неоднократно выносили из церкви на городские стены или даже опускали в воды Золотого Рога: в 822, 864, 926 гг. Выносные иконы Богоматери как бы замещали собой реликвию Влахернской церкви, являвшейся палладиумом Константи-

нополя. Подобно ризе, иконы использовали при обороне Константинополя.[55] По сообщению Михаила Атталиата, в XI в. существовал обычай византийских императоров брать в поход икону Богоматери Влахернитиссы. Возможно, на миниатюре рукописи Скилицы XII в. из Мадридской Национальной библиотеки (Vitr. 26.2. Л. 122) с изображением Иоанна Цимисхия после победы над русскими и болгарами в 971 г. икона типа «ласкающей» Богоматери и являлась одним из таких палладиумов.[56] Как и византийские императоры, Андрей Боголюбский использовал в таком качестве Владимирскую икону. В Слове об установлении Андреем Боголюбским и византийским императором Мануилом Комнином праздника Спаса и Покрова Богородицы она упоминается вместе с образом Спаса в эпизоде о войне с волжскими болгарами в 1164 г.[57] Этот эпизод можно рассматривать и как косвенное сведение о парном использовании двух икон: Владимирской и Христа, не исключено, что и в храме пара икон ставилась по сторонам от престола, как в энклистре Св. Неофита.

По тексту Сказания, первоначально Владимирская икона была помещена в женском монастыре Богородицы в Вышгороде, о котором нет ни археологических, ни летописных данных,[58] а затем в городском Успенском соборе во Владимире, что подтверждается летописями. Так, икона могла использоваться и в монастырской, и в соборной службе. Как отмечает Н. Шевченко, использование двусторонних икон в литургических службах в целом восходит скорее к соборной, чем монастырской практике. По ее мнению, в XII в. пресбейа — это гибридная служба, сочетавшая элементы литургии Великой церкви с монашеским ритуалом.[59] О практике литий на Руси в XII в. нам почти ничего неизвестно, но крестные ходы с выносными иконами совершались, как мы знаем по летописям, по Сказанию о новгородской иконе Знамения Божией матери и по Житию Ефросинии Полоцкой XII в.[60] Именно в эту эпоху на Руси распространяются двухсторонние иконы, что само свидетельствует об использовании их в литургии в домонгольской Руси. Сказание косвенно подтверждает это. Факт перемещения иконы в пространстве храма, возможность ставить ее в разных местах, вынос иконы в наос могли восприниматься на Руси как чудотворение. Неудивительно поэтому, если описание передвижений иконы в Вышгородской легенде отражало не только описание реальных хождений иконы, но отношение к ним современников как к чуду.

* * *

Текст Сказания обнаруживает явное знакомство с гимнографией, в частности с текстами на Положение риз. Оно начинается так: «Когда Бог сотворил солнце, то не на одном месте поставил сиять, но, обходя всю Вселенную, лучами освещает так и сей образ Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии не на одном месте.., но, обходя все страны и весь мир, просвящает...»[61] Начало IV Канона Иосифа Песнописца на Положение риз таково: «Свеща светоявленная и незаходимая, Пречистая храм, якоже небо светлое, обрет честную ризу ея, вселенную днесь благодатей просвящает зарями»; и далее: «Ты, якоже солнце правды един сый, Блаже, Божественно украсил еси храм Чистыя различными Твоими даровании, в немже возсиявшая лучи испущает от Своея ризы».[62]

В Сказании говорится об исцелениях, которые в основном совершаются, благодаря воде от омовений Владимирской иконы, воду пьют, омывают ею больных, в запечатанных сосудах посылают для исцеления больных в другие города.[63] Подобных чудес пять, с четвертого по восьмое, но и первое чудо связано со спасением проводника из вод реки Вазузы. У Иосифа Песнописца в том же Каноне повторяется мотив исцелений от ризы как источника: «Вод Тя животекущий источник вемы, Богородице, и почитаем Божественную ризу Твою, от неяже исцеление всегда, вернии, почерпаем».[64]

Нарочито подчеркнутое чудотворение вод от омовения Владимирской иконы также может корениться в ритуалах Влахернского святилища, важнейшей частью которого была часовня источника, посвященного Богоматери. Там сложился обычай омовений в купели перед мраморным рельефом Богоматери, из рук которой истекала вода, он описан Константином Порфирородным.[65] Традиция священных вод, исходящих от богородичных святынь, вновь коренится в успенской традиции, с которой связано Влахернское святилище, во Втором Слове на Успение Иоанна Дамаскина читаем: «Не оказалось лишенным благословения и естество воды. Ибо [тело Богоматери] омывается



«Богоматерь Свенская». Икона. Около 1288 г. ГТГ

чистой водой, которая не столько очищает его, сколько сама очищается».[66]

* * *

Появление Владимирской иконы на Руси явилось одним из звеньев традиции почитания Богоматери Влахернской в Киевской Руси, где получил развитие культ Богородицы как защитницы города, подобно ее покровительству Константинополю.[67] По преимуществу богородичный культ был связан с Влахернской церковью и влахернскими реликвиями. В Повесть временных лет занесены известия из Хроник Георгия монаха (Амартола) и Зонары о походе Аскольда и Дира на Константинополь и о потоплении части их кораблей благодаря ризе Богородицы из Влахерн, защитившей Константинополь.[68] В предсмертной молитве к Богоматери князя Ростислава Мстиславича (в крещении Михаила), приводимой Ипатьевской летописью под 1168 г., прямо говорится о ризе Богоматери: «Пречистая Богородице... милостью своею помилуй мене грешнагo раба своего Михаила, ризою мя честною защити...»[69]

Первый же киевский собор, Десятинная церковь, построенный константинопольскими мастерами при князе Владимире Святославиче после его крещения в Корсуни, был посвящен Богоматери. По мнению Д. А. Айналова, его посвящение могло быть связано с загородной крестообразной церковью Богоматери Влахернской в Корсуни, где предположительно принял крещение Владимир и его дружина, а через нее с Влахернским храмом в Константинополе.[70] В Десятинной церкви была знаменитая чтимая «наместная» икона Богоматери.

Особенно отчетливо влияние Влахернской церкви и богородичного культа на Русь проявилось в постройке главной церкви Успения Богоматери Киево-Печерского монастыря в 1073—1077 гг., как раз в период восстановления Влахернского святилища после пожара между 1069 и 1077 гг. Согласно легенде Киево-Печерского патерика первой половины XIII в., основанной на монастырском эпосе, оно связывается с прямым вмешательством Богоматери, которая призвала во Влахернский храм четырех зодчих, повелела им и варягу Шимону отправиться в Киев построить церковь и вручила им золота на три года, мощи святых и «наместную» икону для церкви. Сама Богородица дала название церкви и сообщила, что хочет в ней жить. Все это происходило в присутствии чудесно явившихся в Константинополь Антония и Феодосия, основателей Печерского монастыря.[71] Затем благодаря вмешательству той же «наместной» иконы через 10 лет из Константинополя в Киев явились иконописцы для декорации храма и принесли с собой мозаику, которой был украшен алтарь.[72] «Влахернская Богоматерь, будто бы избавившая во времена патриарха Фотия Царьград от захвата Русью, теперь сама „поселялась“ на Руси в Киеве, становясь его специальной покровительницей».[73]

Киево-Печерская церковь получила прямое посвящение Успению. Влахернская церковь такого посвящения не могла иметь: праздник Успения Богоматери был окончательно установлен значительно позже постройки обеих влахернских церквей — около 600 г. при императоре Маврикии, а затем он распространился на протяжении VII в.[74] Однако круглая часовня Агиа Сорос была построена как мартириум Богоматери.[75] С этого времени Влахернская церковь являла собой образ Святого Сиона в Константинополе,[76] а сама реликвия,



«Богоматерь Оранта». Мозаика апсиды в Софийском соборе в Киеве. 1040-е годы



«Богоматерь Великая Панагия» («Ярославская Оранта»). Икона. Около 1224 г. ГТГ

риза, была связана именно с Успенским культом. «Ризу почитали за неимением тела, которое земля не была достойна хранить».[77]

Археологическое исследование Успенской церкви Киево-Печерского монастыря подтвердило участие в ее постройке константинопольских мастеров.[78] Строители собора учитывали, что в Киеве уже была традиция трехнефного шестистолпного храма типа вписанного креста с нартексом — такова была Десятинная церковь. Как сообщает Киево-Печерский патерик, игуменом Стефаном, изгнанным из Печерского монастыря, в 1078—1083 гг. была основана церковь Богоматери Влахернской в Клове.[79] По-видимому, каменная церковь в Клове была построена к 1108 г. той же артелью, руководимой константинопольскими мастерами, что и Печерский храм.[80] После этого престиж Печерского монастыря и легенда Патерика о вмешательстве самой Влахернской Богоматери создали прочную традицию. «...Большие городские и монастырские соборы должны были как типологически, так и по посвящению (Успение) повторять Печерский собор».[81] Однако, учитывая преемственность плана Печерского собора от Десятинной церкви, можно усматривать непрерывную традицию богородичных храмов, начиная с первого каменного храма Киева, что и пытался обосновать уже Д. В. Айналов.[82] Успенские храмы строились почти в каждом городе: Киеве, Чернигове, Суздале, Владимире, Ярославле, Ростове, Новгороде, Старой Ладоге, Смоленске, Дорогобуже, Владимире-Волынском, Крылосе (Галиче), Звенигороде, Москве.[83]

Широчайшее распространение на Руси получила иконография Богоматери Оранты и Знамения, восходящих к влахернским образам Марии, распростершей свой мафорий. Образ Оранты распространился на Руси, прежде всего, в качестве алтарного образа в конхе апсиды, подобно апсиде ротонды Агиа Сорос во Влахернах. Оранта была представлена в апсидах многих русских церквей: Десятинной, Софии Киевской, Успенской Киево-Печерского монастыря, Михайловского монастыря, Михаила в Старгородке, Остерской божницы, Софии Новгородской, Николо-Дворищенского

и Антониевского соборов.[84] Использовался этот образ не только в апсидах, но и на стенах храмов внутри и снаружи: в церкви Спаса на Нередице, в рельефах Георгиевского собора Юрьева-Польского.[85] Многократно встречается иконография Знамения: в росписях апсиды церкви Спаса на Нередице, а также в иконописи, в частности на двусторонних иконах «Знамение» 1130-х годов (?) и первой половины XIII в., на иконе «Ярославская Оранта» начала XIII в., которые являлись списками влахернской иконы, находившейся в часовне источника.[86]

По мнению И. Зерву-Тоньяцци, в число влахернских икон входил и образ тронной Богоматери с младенцем перед чревом, он хранился в часовне источника. Это находит подтверждение в русской традиции, связанной с иконой «Богоматерь Свенская» из Свенского Успенского монастыря. По легенде, она была написана в начале XII в. Алимпием Печерским в Киево-Печерском монастыре и являлась его святыней.[87] В действительности это икона около 1288 г., времени основания Свенского монастыря. Вероятно, она была списком с чтимого образа Успенской Печерской церкви, рядом с которым и представлены основатели обители.[88] По-видимому, такова была легендарная «наместная» икона Успенского собора, которую сама Богоматерь прислала из Влахерн и которая могла быть списком с влахернского образа из часовни источника. Изображение Феодосия и Антония на иконе могло ассоциироваться и с рассказом Киево-Печерского патерика о явлении Богоматери вместе с ними во Влахернском храме строителям Успенской Печерской церкви.[89]

Культ Богоматери, связанный с влахернскими святынями, приобрел особенное развитие во Владимирском княжестве при Андрее Боголюбском.[90] Помимо Успенского собора во Владимире и других богородичных храмов, он возвел на Золотых воротах церковь Положения риз Богоматери,[91] прямо посвятив ее реликвии Влахернского храма и 2 июля, дню ее празднования, поручив Владимир покровительству ризы подобно Константинополю. Расположение в городе Успенского собора и церкви Положения риз косвенным образом следовало сакральной топографии Влахернской базилики и ротонды Агиа Сорос, хотя во Владимире они не примыкали друг к другу. Икона «Владимирская Богоматерь», привезенная князем Андреем из Вышгорода, стала главной чудотворной реликвией Успенского собора. И, наконец, при Андрее получает распространение культ Покрова Богородицы, строится церковь Покрова на Нерли. Если культ Покрова и был чисто русским явлением, он основан на почитании влахернской святыни, праздновании Положения риз и видении Богоматери Андреем Юродивым в ротонде Агиа Сорос во Влахернах. Это видение было описано в Житии святого, в XII в. переведенном на Руси и получившем широкое распространение, что послужило утверждению праздника 1 октября и развитию иконографии Покрова Богоматери.

Последовательное обращение к влахернскому культу при Андрее Боголюбском соответствовало его политике, в которой он акцентировал связь своего княжения и Ростовской епископии с Константинополем. В легенде о епископе Леонтии Ростовском подчеркивалось его греческое происхождение, чтобы доказать древность и важность этой епархии. И, наконец, поход Андрея на волжских болгар в 1164 г. сравнивался с походом Мануила Комнина против сарацин (1158 г. ?) в честь этих побед во Владимире по константинопольскому образцу был установлен праздник Спаса 1 августа.[92]

* * *

Икона «Владимирская Богоматерь», по-видимому, была списком с чудотворного образа Влахернской базилики. Она уподоблена в Сказании о чудесах иконы Владимирской Божией матери Ковчегу Завета, подобно самой Деве Марии, а также ее ризе, хранившейся в ротонде Агиа Сорос во Влахернах. Процессия перенесения иконы из Вышгорода во Владимир уподоблена еженедельной литии из Влахерн в Халкопратию, учрежденной по образцу иерусалимской успенской процессии из Сиона в Гефсиманию. Практика использования выносных икон коренится в этой константинопольской литии. В тексте Сказания содержатся сведения об использовании Владимирской иконы в качестве заалтарной и выносной, перемещавшейся в церкви. Чудотворение вод от омовения Владимирской иконы, описанное в Сказании, также могло восходить к ритуалам Влахерн, где была часовня источника. Появление Владимирской иконы на Руси было одним из звеньев русской традиции влахерн-

ского культа Богоматери как защитницы города, известной по крайней мере с XI в. Этот культ ярко проявился в легенде Киево-Печерского монастыря о постройке и декорации Успенской Печерской церкви, в других Успенских храмах, в широком распространении на Руси списков с влахернских образов Богоматери. Особенно отчетливо он проявился во Владимирском княжестве: в постройке Успенского собора и церкви Положения риз на Золотых воротах во Владимире, в распространении культа Покрова Богоматери и его иконографии.

---

[1] *Ивакин Г. Ю.* О церкви Успения Богородицы Пирогощей // Древние славяне и Киевская Русь. Киев, 1989. С. 170, 177; *Татић-Ђурић М.* Богородица Владимирска // ЗЛУ. 1985. Т. 21. С. 29—50. См. историографию (далее — *Татић-Ђурић*, 1985); ГТГ: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV в. М., 1995. С. 35—40. № 1 (далее — ГТГ. Каталог, 1995); Богоматерь Владимирская: К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года: Сб. материалов. Каталог выставки. М., 1995 (далее — Богоматерь Владимирская, 1995); *Щенникова Л. А.* Чудотворная икона «Богоматерь Владимирская» как «Одигитрия евангелиста Луки» // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. По мнению Д. С. Лихачева, две иконы («Пирогощая» и «Владимирская») должны были быть привезены из Константинополя до 1131 г., времени закладки церкви Пирогощей (Успения на Подоле). Это могло произойти в 1129 или 1130 г., когда полоцкие князья были отправлены в Царьград Мстиславом. См.: *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Ленинград, 1985. С. 282 (далее — *Лихачев*, 1985).

[2] ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. С. 482.

[3] *Лихачев*, 1985. С. 270—285; *Babić G.* Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone // Arte christiana. 1986. N 724. P. 68 (далее — *Babić*, 1986); *Zervou Tognazzi I.* L'iconografia e la «vita» delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria // Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata. 1986. N. S. Vol. 40. P. 262—287 (далее — *Zervou Tognazzi*, 1986).

[4] *Лихачев Н. П.* Моливдовул с изображением Влахернитиссы // Сб. статей в честь академика А. И. Соболевского. (Сб. ОРЯС. 1928. Т. 101, № 3). С. 145 (далее — *Лихачев Н. П.*, 1928); *Бабић Г.* Епитети Богородице коју дете грли // ЗЛУ. 1985. Т. 21. С. 272—273 (далее — *Бабић*, 1985). Г. Бабич по традиции датирует бачковскую икону XIV в. Дата около 1100 г. предложена М. Панайотиди. См.: Παναγιωτίδη Μ. Η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο μοναστήρι του Πετριτζού (Bačkovo) στη Βουλγαρία // Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη. Αθήνα, 1992. P. 459—468. Πιν. 233—242.

[5] Другим сравнительно распространенным эпитетом образов «ласкающей» Богоматери был «Елеуса» (славянский — «Милостивая»), который встречался четырежды на памятниках такой иконографии византийского времени. См.: *Бабић*, 1985. С. 273—275. Он многократно встречается и с образами другой иконографии. Возможно, в случае «ласкающей» Богоматери это был не просто эпитет, но топонимический эпоним, по имени церкви Богоматери Елеусы, где могла быть такая икона. См.: *Walter Ch.* Further notes on the Deesis // REB. 1970. Vol. 28. P. 165—168 (далее — *Walter*, 1970); *Grabar A.* L'Hodigitria et L'Eleousa // ЗЛУ. 1974. Т. 10. P. 3—14; *Grabar A.* Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les céremonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 146 (далее — *Grabar*, 1976). Однако, была ли икона такой иконографии в этой церкви, неизвестно. См.: *Patterson Ševčenko N.* Virgin Eleousa // The Oxford Dictionary of Byzantium. New York; Oxford, 1991. Vol. 3. P. 2171; *Бутырский М. Н.* Византийское богослужение у иконы согласно типику монастыря Пантократора 1136 г. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 145—158. Если же такая икона была в церкви Богоматери Елеусы, она могла быть одним из списков Влахернской иконы, поскольку церковь была построена лишь между 1118 и 1136 гг.

[6] *Cameron A.* The Theotokos in Sixth-Century Constantinople // Journal of Theological Studies. 1978. N. S. Vol. 29. P. 87.

[7] *Janin R.* La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin: Première partie: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique. T. 3: Les églises et les monastères. Ed. 2ᵉ. Paris, 1969. P. 161—171 (далее — *Janin*, 1969). Дата пожара 1069 г. уточнена В. Зайфтом. См.: *Seibt W.* Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios: Zur Ikonographie der Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernen-Kirche wiederaufgefunden wurde // Byzantina. 1985. T. 13. S. 554. Note 16 (далее — *Seibt*, 1985).

[8] *Janin R.* Constantinople byzantine: Dévelopement urbain et répertoire topographique. Ed. 2ᵉ. Paris, 1964. P. 123—124; *Müller-Wiener W.* Bildlexikon zur Topographie Istanbuls. Tübingen, 1977. S. 223—224.

[9] *Janin*, 1969. P. 166—169.

[10] ГТГ. Каталог, 1995. С. 121. Кат. № 48.

[11] *Сергий, архиеп. Владимирский.* Святый Андрей, Христа ради Юродивый и праздник Покрова Пресвятыя Богородицы. СПб., 1898; *Grabar*, 1976. P. 153—154; *Belting-Ihm*, 1976. S. 59—61; *Rydén L.* The Vision of the Virgin at Blachernae and the Feast of Pokrov // Analecta Bollandiana. 1976. Vol. 94. P. 63—82; *Hurwitz E. S.* Prince Andrej Bogoljubskij: The Man and the Myth. Firenze, 1980 (Studia Historica et philologica. Vol. 12: Sectio Slavica. T. 4). P. 69—78; *Rydén L.* The Life of Saint Andrew the Fool. Uppsala, 1995. Vol. 2: Text, Translation and Notes: Appendices // Acta Universitatis Upsaliensis: Studia Byzantina Upsaliensia. Vol. 4/2. P. 224—225, 343—344.

[12] *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 56—93 (далее — *Кондаков*, 1915); *Papadopoulos J. B.* Les palais et les églises des Blachernes. Thessalonique, 1928. P. 25—30; *Татић-Ђурић М.* Врата Слова: Ка лику и значењу Влахернитисе // ЗЛУ. 1972. Т. 8. С. 61—85 (далее — *Татић-Ђурић*, 1972); *Belting-Ihm Ch.* «Sub Matris Tutela». Heidelberg, 1976. S. 38—57 (далее — *Belting-Ihm*, 1976); *Grabar*, 1976. P. 146—154; *Grabar A.* Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. P. 170ff.; *Patterson Ševčenko N.* Virgin Blahernitissa // The Oxford

Dictionary of Byzantium. New York; Oxford, 1991. Vol. 3. P. 2170; *Hunger H.* Heimsuchung und Schirmherrschaft über Welt und Menscheit: Μήτηρ θεοῦ ἡ Ἐπίσκεψις // Studies in Byzantine sigillography / Ed. N. Oikonomides. Washington, 1995. Vol. 4. S. 33—42. Кроме того, известны изображения Богоматери Агиосоритиссы Халкопратийской с эпитетом «Влахернитисса». См.: *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 63; *Татић-Ђурић*, 1972. С. 81—85. В некоторые периоды во Влахернский дворец переносилась икона «Одигитрия», ее упоминает там Антоний Новгородский в конце XII в. и Кодин во второй половине XIV в. См.: *Janin*, 1969. P. 204—205. Известны поствизантийские списки Богоматери Одигитрии с эпитетом «Влахернитисса». См.: *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 64; *Соколова И. М.* Икона «Богоматерь Влахернская» из Успенского собора Московского Кремля // ДРИ: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 413—427. Об иконе Богоматери Никопеи во Влахернах см. примеч. 15.

[13] *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 262—287, особенно P. 274—275. К. Бельтинг-Им также полагает, что в апсиде часовни Агиа Сорос был образ Оранты. См.: *Belting-Ihm*, 1976. S. 38—57. По поводу предполагаемого почитания во Влахернах тронного образа Богоматери с младенцем уже высказывался Н. П. Кондаков, комментируя Ерминию Дионисия Фурноаграфиота. См.: *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 102—103. Известно также о мозаичном тронном образе Богоматери с младенцем и изображением Льва I с членами императорской семьи в первоначальной декорации V в. над алтарем в апсиде ротонды Агиа Сорос. Эта мозаика была, по-видимому, уничтожена Константином Копронимом. Сведения об этом содержатся в описании обретения ризы Богоматери в трех рукописях — Sinai, gr. 491; Paris, gr. 1447; Pal. gr. 317. См.: *Wenger A.* Notes inédites sur les empereurs Théodose I, Arcadius, Théodose II, Léon I // EB. 1952/1953. Vol. 10. P. 54—59. Возможно, после восстановления иконопочитания образ такой иконографии был вобозновлен во Влахернах, хотя и в другой часовне.

[14] *Grumel V.* Le «miracle habituel» de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople // Echos d'Orient. 1931. Vol. 30. P. 129—146; *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 274—275. Первым предположение о существовании влахернской иконы Богоматери «ласкающей» высказал Н. П. Лихачев. См.: *Лихачев Н. П.*, 1982. С. 145. В. Зайбт полагает, что это была икона Богоматери Епискепсис, или Знамение. См.: *Seibt*, 1995. S. 560—561.

[15] *Васильевский В. Г.* Русско-византийские отрывки: Житие Стефана Нового // Труды В. Г. Васильевского. СПб., 1912. Т. 2, вып. 2. С. 307; *Simeone Metafraste.* Vita di S. Stefano minore / Introd., testo critico, trad. e note a cura di F. Iadevaia. Messina, 1984. P. 69. Кроме того, К. Бельтинг-Им и И. Зерву Тоньяцци считают икону, с которой происходило «обычное чудо» во Влахернах, также той живописной иконой на дереве, которая была замазана на стене известью по приказу Константина Копронима, вновь обретена при реставрации Романа III Аргира в 1031 г. и затем не пострадала в пожаре 1069 г. См.: *Belting-Ihm*, 1976. S. 51—52; *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 264—265, 270—272, 274—275. Как показал Э. Трапп на основании текста Скилицы, эта икона изображала Богоматерь, держащую младенца перед грудью. См.: *Trapp E.* Eine wiedergefundene Ikone der Blachernenkirche: Zur Interpretation von Skylitzes 384, 23—28 // JÖB. 1985. Bd 35. S. 193—195. По мнению К. Бельтинг-Им и В. Зайбта, образ, обретенный в 1031 г., представлял Богоматерь Никопею. См.: *Belting-Ihm*, 1976. S. 51—52; *Seibt*, 1985. P. 551—561. Однако, насколько нам известно, изображений Богоматери Никопеи с эпитетом «Влахернитисса» не сохранилось.

[16] *Grabar A.* L'Iconoclasm Byzantin: Dossier archéologique. Paris, 1957. Fig. 141; *Mango C., Hawkins J. W.* The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Painting // DOP. 1966. Vol. 20. Fig. 41.

[17] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 2. Ил. 478—481.

[18] *Ousterhout R.* The Virgin of the Chora: An Image and its Contexts // The Sacred Image East and West / Ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. (Illinois Byzantine Studies. Urbana, 1995. Vol. 4). P. 91—109.

[19] *Patterson Ševčenko N.* Icons in the Liturgy // DOP. 1991. Vol. 45. P. 45—58 (далее — *Patterson Ševčenko*, 1991).

[20] *Van Esbroeck M.* Le culte de la Vierge de Jerusalem à Constantinople aux 6^e^—7^e^ siècles // REB. 1988. Vol. 46. P. 181—190 (далее — *Van Esbroeck*, 1988).

[21] *Patterson Ševčenko*, 1991.

[22] *Ключевский В. О.* Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери. СПб., 1878.

[23] *Насонов А. Н.* История русского летописания: XI—начало XVIII века. М., 1969. С. 139—141; Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: (XI—первая половина XIV в.). М., 1987. С. 416—417; Древнейшая редакция Сказания об иконе Владимирской Богоматери / Вступ. ст. и предисл. В. А. Кучкина, Т. А. Сумниковой // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 476—509 (далее — *Кучкин, Сумникова*, 1996); *Гребенюк В. П.* Икона Владимирской Богоматери и духовное наследие Москвы. М., 1997. С. 21—38, 150—161 (далее — *Гребенюк*, 1997).

[24] *Кучкин, Сумникова*, 1996; *Гребенюк*, 1997. С. 25.

[25] БЛДР. 1997. Т. 4. С. 218—220.

[26] *Даркевич В. П.* Образ царя Давида во владимиро-суздальской скульптуре // КСИА. 1964. Вып. 99. С. 46—53; *Лифшиц Л. И.* К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей Владимиро-Суздальской Руси XII в. // Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания. М., 1997. С. 160—161.

[27] *Иоанн Дамаскин.* Второе похвальное Слово на Всечестное Успение Пресвятой Богородицы / Пер. М. Е. Козлова // Творения Преподобного Иоанна Дамаскина: Христологические и полемические трактаты, Слова на богородичные праздники. М., 1997. С. 284—285 (далее — *Иоанн Дамаскин*, 1997).

[28] *Лопарев Хр.* Старое свидетельство о положении ризы Богородицы во Влахернах и новом истолковании применительно к нашествию русских на Византию в 860 г. // ВВ. 1895. Т. 2, вып. 4. С. 583—626 (далее — *Лопарев*, 1895); *Wenger A.* L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e^ au X^e^ siècles: Études et documents. Paris, 1955. P. 133 (далее — *Wenger*, 1955); *Cameron A.* The Virgin's robe: an episode in the history of early seventh-century Constantinople // Byz. 1979. Vol. 49. P. 50. Note 40 (далее — *Cameron*, 1979).

[29] Минея. Июль. Т. 2, ч. 2. М., 1988. С. 71—72 (далее — Минея, 1988).

[30] ПСРЛ. СПб., 1908. Т. 2. С. 581; *Вагнер Г. К.* Скульптура Древней Руси. XII век: Владимир, Боголюбово. М., 1969. С. 130—134, 160—162, 201—202, 354—360; *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. М., 1961. Т. 1. С. 337—339 (далее —

Воронин, 1961); *Высоцкий А. М.* Храм Иезекииля как источник наружного скульптурного декора владимиро-суздальских храмов: sic et non // ДРИ: Русь и страны византийского мира: XII в. (в печати). Важно отметить, что первоначально Владимирскую икону перенесли в Боголюбово, где она находилась до 1160 г. См.: *Виноградов А. И.* История кафедрального Успенского собора в губернском городе Владимире. Владимир, 1891. С. 9. Примеч. 2. Так, путь из Вышгорода во Владимир лежит через Боголюбово, где, подобно императору Маврикию, князь Андрей строит новый храм в долине.

[31] *Frolow A.* Le Znamenie de Novgorod: les origines de la legende // Revue des études slaves. 1949. Vol. 25. P. 50—52, 54—55, 61—63, 71 (далее — *Frolow*, 1949).

[32] *Pallas D. I.* Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: Das Ritus — das Bild. München, 1965. S. 69—75, 87—106, 308—332 (далее — *Pallas*, 1965); *Walter*, 1970; *Belting H.* An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium // DOP. 1981. Vol. 34/35. P. 2—16 (далее — *Belting*, 1981); *Belting H.* Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1991. S. 253—291; *Patterson Ševčenko*, 1991.

[33] *Анисимов А. И.* Владимирская икона Божией Матери // SK. 1928. Т. 1. Переизд.: Богоматерь Владимирская. 1995. С. 45.

[34] БЛДР. Т. 4. С. 218—219.

[35] Там же.

[36] Там же.

[37] Там же. С. 220—221.

[38] *Беляев Д. Ф.* Byzantina: Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. СПб., 1893. Кн. 2: Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм Св. Софии в IX—X веках. С. 162; *Pallas*, 1965. S. 69—75; *Darrouzes J.* Saint Sophie de Théssalonique d'après un rituel // REB. 1976. Vol. 34. P. 63 (далее — *Darrouzes*, 1976); *Cotsonis J. A.* Byzantine Figural Processional Crosses. Washington, 1994. P. 10—11, 25—26, 37, 44—46 (далее — *Cotsonis*, 1994); *Galavaris G.* The Cross in the Book of Ceremonies by Constantine Porphyrogenitus // Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα. Αθήνα, 1994. P. 95—99.

[39] Сказание о явлении и чудесах Феодоровской иконы Богоматери в Костроме / С предисл. И. В. Баженова // Вестник археологии и истории. СПб., 1909. Вып. 19. С. 217 (далее — *Сказание*, 1909); Опись Соловецкого монастыря 1549 г. // АЕ за 1971 г. М., 1972. С. 342; Опись Покровского женского монастыря в Суздале 7105/1597 года // Георгиевский В. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927. С. 12, 41, 51, 52, 54, 56; Описная Книга Суздальского Спасо-Евфимиева монастыря 1660 года // Ежегодник Владимирского Губернского статистического комитета. Владимир, 1878. Т. 2. С. 19, 21, 23.

[40] *Квливидзе Н. В.* Новооткрытые фрески алтаря церкви Троицы в Вяземах. Доклад в Отделе древнерусского искусства в ГИИ. Апрель 1997 г. Многократно встречается изображение «Богоматери Владимирской» в качестве запрестольной в памятниках XVII в. См., например: Богоматерь Владимирская, 1995. С. 120—121, 139, 140. Кат. № 22, 33, 34.

[41] *Cotsonis*, 1994. P. 10—11, 25—26, 37, 44—46.

[42] *Сказание*, 1909. С. 222, 226.

[43] *Darrouzes*, 1976. P. 69—70.

[44] *Walter*, 1970; *Epstein A. W.* The Middle byzantine Sactuary Barrier: Templon or Iconostasis? // Journal of the Britisch Archaeological Association. 1981. Vol. 134. P. 1—28 (далее — *Epstein*, 1981).

[45] Летописец Переяславля Суздальского (Летописец русских царей) // ПСРЛ. М., 1995. Т. 41. С. 87—88.

[46] «И внесши ю [икону] в преименитый храм славнаго ея Успения, иже есть великая Соборная и Апостольская церкви Русская Митрополія, и поставивши ю в киоте на десной стране, идеже и доныне стоит зрима и поклоняема всеми». См.: Книга Степенная. М., 1775. Ч. 1. С. 552.

[47] *Pallas*, 1965. S. 87—106, 308—332; Βοκοτόπουλος Π. Βυζαντινές εικόνες. Αθήνα, 1995. P. 19, 203, 206, 208, 215; *Бакалова Э.* Литургия и искусство в XII в.: (По материалам памятников живописи на территории Болгарии) // ДРИ: Русь и страны византийского мира: XII в. (в печати); *Belting*, 1981. P. 7—10; *Patterson Ševčenko*, 1991. P. 54.

[48] *Этингоф О. Е.* К иконографии «ласкающей Богоматери» («Гликофилусы») // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 96—116.

[49] *Walter*, 1970. P. 163—164.

[50] *Walter*, 1970. P. 164.

[51] *Epstein*, 1981. P. 21. Fig. 8.

[52] *Лопарев*, 1895. С. 602; *Wenger*, 1955. P. 132.

[53] *Der Nersessian S.* The Illustrations of the Metaphrastian Menologium // Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend. Princeton, 1955. P. 230. Fig. 9; *Grabar*, 1976. P. 152. Fig. 9.

[54] *Стерлигова И. А.* Новгородские кратиры и икона «Богоматерь Знамение»: Некоторые проблемы иконографии // ДРИ: Балканы. Русь. С. 318.

[55] *Janin*, 1969. P. 163.

[56] *Michaelis Attaliatae.* Historia. Bonn ed. P. 153. 4—14; *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 60—61; *Grabar A., Manoussacas M.* L'illustration du manuscript de Skylitzes de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Venice, 1979. Fig. 221.

[57] По мнению В. А. Антоновой и Н. Н. Воронина, это была двусторонняя икона «Спас Златые власы» из ГТГ. См.: *Антонова В. М.* Памятники живописи Ростова Великого. Дис. ... канд. искусствовед. М., 1947. С. 65; *Воронин Н. Н.* О некоторых рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском // СА. 1962. № 1. С. 141—146; *Воронин Н. Н.* Сказание о победе над болгарами 1164 г. и праздник Спаса // Проблемы общественно-политической истории России и славянских стран. М., 1963. С. 88—89. В нашу задачу не входит комментарий этой концепции.

[58] Возможно, это был монастырь с деревянной церковью, не упомянутой в источниках, от которой не сохранилось фундаментов.

[59] *Patterson Ševčenko*, 1991. P. 50—54.

[60] ПСРЛ. СПб., 1851. Т. 5. С. 9—10; ПСРЛ. СПб., 1848. Т. 4. С. 12; *Frolow*, 1949. P. 55—71; Повесть о Ефросинии Полоцкой // Памятники старинной русской литературы, изданные графом Григорием Кушелевым-Безбородко. СПб., 1862. Вып. 4. С. 176; *Шалина И. А.* Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 200—251.

[61] БЛДР. Т. 4. С. 218—219.

[62] Минея, 1988. С. 65, 70. М. Плюханова отмечает параллелизм текстов «Слова о чудеси пресвятыя Богородица егда принесена бысть икона честнаго образа ея, юже написа Лука еуангелист, от града Володимера в славный еси град Москву» и молитв службы на Покров. См.: *Плюханова М.* Сюжеты и символы Москов-

ского царства. М., 1995. С. 40—41. По-видимому, объяснение явления в том, что все эти тексты коренятся в традиции празднования Положения риз.

[63] БЛДР. Т. 4. С. 220—223; *Гребенюк*, 1997. С. 31—37.

[64] Минея, 1988. С. 68.

[65] *Janin*, 1969. P. 162, 166—169.

[66] *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 284.

[67] *Айналов Д. В.* История древнерусского искусства. Пг., 1915. Вып. 1: Киев. С. 209—253 (далее — *Айналов*, 1915/1); *Воронин Н. Н.* Из истории русско-византийской церковной борьбы XII в. // ВВ. 1965. Т. 26. С. 192 и сл. (далее — *Воронин*, 1965); *Лихачев*, 1985. С. 270—285; *Щапов Я. Н.* Политические концепции о месте страны в мире и общественной мысли Руси XI—XIV вв. // Древнейшие государства на территории СССР, 1987. М., 1989. С. 161—165 (далее — *Щапов*, 1989).

[68] ПВЛ / Подгот. текста, пер. и коммент. Д. С. Лихачева. Изд. 2-е. СПб., 1996. С. 13, 149, 405—406, 598.

[69] ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. Стб. 531—532. Приводим в переводе Д. С. Лихачева. См.: *Лихачев*, 1985. С. 280—281.

[70] *Айналов Д. В.* Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе. М., 1915. С. 17—24; *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес. М.; Л., 1959 (МИА. Т. 63). С. 202.

[71] БЛДР. Т. 4. С. 296—301, 304—307, 640—641.

[72] Там же. С. 302—305; 308—311.

[73] *Воронин*, 1965. С. 193.

[74] *Maertens Th.* Le développement liturgique et biblique du culte de la Vierge // Paroisse et Liturgie. 1954. N 4. P. 237.

[75] *Кондаков Н. П.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1886. С. 17—31; *Belting-Ihm*, 1976. S. 49—50. Note 47.

[76] *Van Esbroek*, 1988. P. 188.

[77] *Wenger*, 1955. P. 139.

[78] *Раппопорт П. А.* О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры // ВВ. 1984. Т. 45. С. 186—191 (далее — *Раппопорт*, 1984); *Раппопорт П. А.* Древнерусская архитектура. СПб., 1993. С. 40.

[79] БЛДР. Т. 4. С. 310—311.

[80] *Раппопорт*, 1984. С. 187.

[81] *Раппопорт*, 1984. С. 190—191.

[82] *Айналов*, 1915/1. С. 209—253.

[83] *Раппопорт*, 1982. С. 19, 21—22, 45, 51, 54—56, 58—59, 61, 67, 69, 72, 74—76, 89, 99, 105, 108—109, 114—115; *Щапов*, 1989. С. 161—165.

[84] *Айналов Д. В.* К вопросу о строительной деятельности св. Владимира // Сборник в память св. равноапостольного князя Владимира. Пг., 1917. Вып. 1. С. 26—28; Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. (По рукописи Московского Главного Архива Министерства Иностранных Дел). М., 1897. Вып. 2: От Днестра до Москвы. С. 52, 73; *Belting-Ihm*, 1976. S. 47, 58—61; *Сарабьянов В. Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // ВИ. 1994. Вып. 4. С. 269.

[85] *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 74, 89.

[86] *Кондаков Н., Толстой И.* Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1899. Вып. 6: Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. С. 130, ил. 149; С. 134, ил. 156; *Смирнова Э. С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: Некоторые проблемы иконографии // ДРИ: Балканы. Русь. С. 228—310; ГТГ. Каталог, 1995. С. 68—70; № 15; С. 60—63. № 11.

[87] *Успенские М. И., В. И.* Заметки о древнерусском иконописании: Известные иконописцы и их произведения. СПб., 1901. С. 18—23, 28—29; ГТГ. Каталог, 1995. С. 70—72. № 16.

[88] *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 327—328; *Лазарев В. Н.* Иконы XII—XIII веков // Лазарев В. Н. Русская иконопись: От истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 169. № 28.

[89] ГТГ. Каталог, 1995. С. 70—72. № 16.

[90] *Воронин*, 1965. С. 192 и сл.

[91] *Воронин*, 1961. С. 121.

[92] *Воронин*, 1965. С. 192 и сл.; *Ševčenko I.* Russo-Byzantine Relations after the Eleventh Century // Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 1967. P. 95; *Филипповский Г. Ю.* «Слово» Андрея Боголюбского о празднике 1-го августа // Памятники истории и культуры. Ярославль, 1983. Вып. 2. С. 75—84.

Olga Etinhof (*Moscow*)

THE VIRGIN OF VLADIMIR AND THE TRADITION OF THE VENERATION OF THE VIRGIN IN BLACHERNAI TO RUSSIA IN THE 11th—12th CENTURIES

Summary

Acad. D. Likhachev and Prof. G. Babić and I. Zervou Tognazzi suggested that the bilateral processional icon of the Virgin, which was brought to Kiev from Constantinople in about 1130 and which is known as the Virgin of Vladimir, was actually a copy of a venerated icon from the church in Blachernai. This identification is based, above all, on the fact that the epithet «Blachernitissa» is found thrice on the images of the Virgin of the Tenderness

of about 1100, namely, on the lead seal and two icons from St. Catherine's monastery on Mount Sinai and in Baćkovo. As early as the 6th century, the church in Blachernai became the second largest church after St. Sophia in the number of its clergy and significance in Constantinople. Under the Comneniens, after its restoration in 1077, its significance became even greater as Alexis Comnenus rebuilt the Blachernai palace and the court move in it to make the Blachernai church an Imperial one. There is no unanimity as to the iconography of the Blachernai images of the Virgin. Prof. Zervou Tognazzi came to the conclusion that there was an ancient miracle working icon of the Tenderness at the main basilica. It is this icon, according to her, that was described in many sources speaking about «habitual miracle». It was placed not in the sanctuary but to the right of it in the transept. The Virgin of Vladimir could be a copy of precisely this Blachernai shrine.

The use of processional icons is rooted in the service of the Virgin which was celebrated weekly, on Fridays, in Blachernai. In the Legend about miracles perfomed by the Virgin of Vladimir, dating from 1163—1164, the translation of the icon by Prince Andrew Bogoliubsky from Vyshgorod to Vladimir is likened to the translation of the Ark of Covenant in the Old Testament. This passage echoes the 2nd Homily by St. John of Damascus at the feast of the Dormition of the Virgin in which he likens the procession with Mary's body from Sion to Gethemany to the moving of the Ark from Sion to Solomon's Temple. The translation of the Virgin of V̄ladimir probably imitates the Constantinopolitan procession patterned after the liturgical procession in Jerusalem goes from Sion to Gethsemany, while the Constantinopolitan litany from Blachernai hill to Chalkoprateia. Similarly, the way from Vyshgorod to Vladimir principality goes down from a hill to the valley. This parallelism probably represents likening between the Ark of Covenant and not only the Virgin herself but also her Robe as the most important shrine kept in Blachernai. Prof. Frolow points to the influence that the Byzantine hagiography made on Russian legends about icons depicting the translation of shrines, in this case, probably the Virgin's Robe itself.

Russian chronicles make no mention of the use of the Virgin of Vladimir in the liturgy or litanies of the 12th century. The Legend about the Vladimir icon, along with the greek sources, can throw light on the place these icons occupied in churches and how they were used in the liturgy.

The Legend also speaks about cases of healing by the water used to wash the Virgin of Vladimir. There are five miracles of this kind, beginning from the forth the eighth, but the first one is also associated with a rescue in the water of the Vazuza river. Canon 4 of the Deposition of the Robe by Joseph the Hymnoprapher repeats the motif of healing by Robe as a spring. The miraculous power gained by water through washing the Virgin of Vladimir may be rooted in the rituals of the Blachernai spring.

The appearance of the Vladimir icon in Russia constitutes a link in the traditional veneration of the Virgin of Blachernai in Kiev where the cult of the Virgin developed, like in Constantinople, as the protectress of the city.

DIE IKONE DER GOTTESMUTTER IM TEMPLON DER PERIVLEPTOS KIRCHE IN BEROIA*

Chrysanthe Mavropoulou-Tsioumi (*Thessaloniki*)

Im Jahre 1993 brachte Sotiris Kissas, der damals zuständige Direktor für die byzantinische Denkmäler von Beroia, zwei wichtige Werke aus der Kirche der Gottesmutter Perivleptos von Beroia zur Restaurierung ins Archäologische Museum der Stadt. Ihr Zustand war so schlecht, daß die Darstellungen kaum zu erkennen waren. Es handelt sich einerseits um eine Ikone der Gottesmutter (Panagia Eleousa) von sehr großem Format (1.63 × 1.03 m), womöglich handelt es sich um die größte Ikone der Gottesmutter in Beroia; ferner um das große Epistylion des Templons, dessen Länge 9.68 × 0.67 m mißt.

Während der Restaurierung stellte sich heraus, daß die Ikone übermalen ist und über mindestens eine weitere Schicht verfügt. Durch den unerwarteten Tod von Sotiris Kissas im August 1994 wurde die Untersuchung des Werkes vorerst eingestellt.[1]

Die Gottesmutter in Halbfigur und in übernatürlicher Größe nimmt das Zentrum des Bildes ein. Die mächtige Gestalt breitet sich über die gesamte Breite der Bildfläche aus. Nur wenig goldener Grund läßt sich erkennen. Sie erscheint in leichter, seitlicher Wendung n. l. und wirkt würdig und erhaben. Mit der rechten Hand hebt sie das sich zärtlich an ihrer Wange schmiegende Christukind leicht empor, so daß es ihr bis zur Schulter reicht; die linke Hand findet sich in der charakterischen Geste wieder, die Fläche nach innen gekehrt. Mit einer innigen Bewegung umhalst der Sohn die Mutter, die Finger der linken Hand lassen sich hinter dem Hals erkennen. An der Stelle der Rechten, mit der sich das Kind am Maphorion zu halten sicht, sind die Details leider nicht gut sichtbar. Es werden hier drei Fragen aufgeworfen: Erstens, ob die Ikone für die konkrete Kirche geschaffen oder ob sie in diesselbe zu einem späteren Zeitpunkt transprotiert wurde, zweitens, in welcher Zeit sie sich einordnen läßt und drittens der Ort, in dem sie gemalen wurde.

Historische Beweise, die zur Klärung der ersten Frage beitragen könnten, bleiben aus. Deswegen orientierte sich die Forschung zunächst im Inneren der Kirche. Zwei Indizien helfen hier weiter. In der Kirche existieren zwei ähnliche Darstellungen der Gottesmutter. An erster Stelle ist eine Wandmalerei in der westlichen Außenwand des südwestlichen Pfeilers zu nennen: die Gottesmutter wird hier in einem ähnlichen Typus abgebildet, zu lesen ist die Inschrift «ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ».[2] Der Zustand der Wandmalerei ist schlecht, doch die Körperpropotionen und andere Stilelemente, die noch zu erörtern sind, ließen meines Erachtens eine Datierung nach der Mitte des 14. Jahrhunderts zu.

An zweiter Stelle möchte ich eine Ikone der Gottermutter-Eleousa im heutigen Templon anführen, in demselben Format wie die hier besprochene Ikone: es handelt sich wiederum um ungefähr denselben Typus und muß im 18. Jhdt. angefertigt und an Stelle der älteren plaziert worden sein; letztere wurde aufgrund ihres schlechten Zustandes an die nördliche Wand angebracht.[3]

Eine dritte nicht gereinigte Wandmalerei mit der Dartstellung der Gottesmutter Hodegetria mit dem Beinamen «Perivleptos», sehr

* Das vorliegende Manuskript gibt in unveränderter Fassung das im Rahmen des hiesigen Kolloquiums vorgetragene Referat wieder. Für sprachliche Hilfe bin ich Frau Dr. Stella Lavva (Aristoteles Universität / Thessaloniki) zu Dank verpflichtet.



Gottesmutter-Ikone aus der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts



Gottesmutter-Perivleptos. Wandmalerei in der Perivleptos Kirche von Beroia. Nach der Mitte des 14. Jahrhunderts



Gottesmutter-Eleousa. Ikone im Templon der Perivleptos Kirche von Beroia. 18. Jahrhunderts



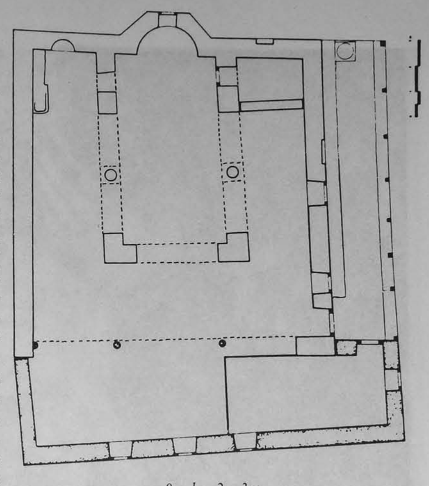
Gottesmutter-Hodegetria mit dem Beinamen Perivleptos. Wandmalerei in der Perivleptos Kirche von Beroia. 18. Jahrhunderts

wahrscheinlich des 18. Jhdts., findet sich in einer Nische im Diakonikon.[4] Daher ist anzunehmen, daß der Beiname «Perivleptos» sich weniger auf den ikonographischen Typus als vielmehr auf den byzantinischen Beinamen der Kirche bezieht. In der hier besprochenen Ikone läßt sich falls vorhanden der Beiname nicht erkennen. Eine Beziehung mit der Wandmalerei aus dem 14. Jhdt. und der Ikone aus dem 18. Jhdt. ist meines Erachtens nicht zu leugnen.

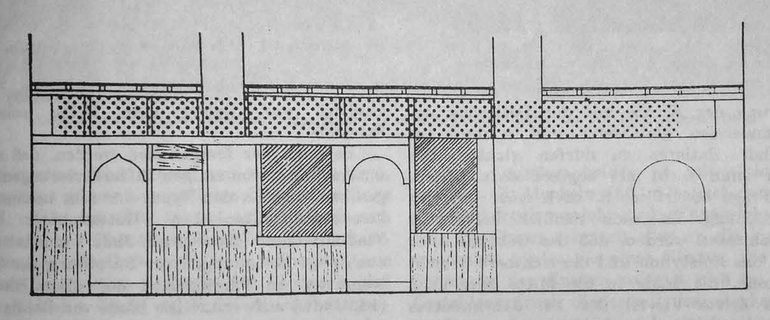
Die Möglichkeit, daß unsere Ikone einen Teil des byzantinischen Templons bilden könnte, war der nächste Gedanke. Unproblematisch ist diese Untersuchung jedoch nicht. Durch die Jahrhunderte mußte das Monument vieles erleiden: die Abnutzung durch die Zeit, dazu Kriege, Brände, Erdbeben, die Beschädigungen während der türkischen Besatzungszeit, lassen uns in vielem im Unklaren und machen selbst die Rekonstruierung des architektonischen Typus zweifelhaft. Ähnlich erging es den meisten Kirchen von Beroia. Die heutige Form der Kirche kann

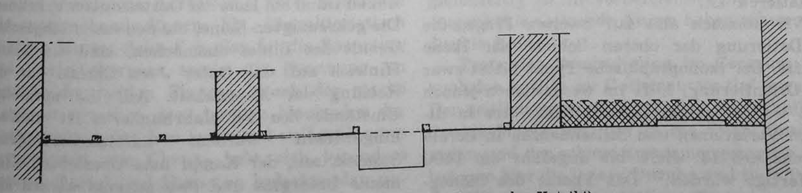
als Ergebnis des Versuchs angesehen werden, sie durch die türkische Besatzungszeit zu erhalten. Über die ursprüngliche architektonische Form herrscht Unklarheit.[5]

Die Breite der Apsis mißt 3.40 m; zwei großformatige Ikonen haben dort Platz, genau wie es heute zu sehen ist. Das Epistylion des Templons nimmt die gesamte Breite von der Prothesis bis zum Diakonikon ein. Nur an der südlichen Wand existiert eine Lücke von 0,54 m, weil dieser Teil während der türkischen Besatzungzeit wieder aufgebaut und ein bißchen erweitert wurde. Es muß angenommen werden, daß das Epistylion, die Ikone der Gottesmutter und wahrscheinlich eine Ikone von Jesu Christi der Kirche angehörten. Letztere konnte zwar noch nicht lokalisiert werden, doch bietet die Christus-Ikone aus dem 18. Jhdt., die heute im Templon exisitert, eine Vorstellung davon.[6] In seiner Dissertationsarbeit über die Kirchen von Beroia vertritt Th. Papasotos die Ansicht, daß die Kirche im 15. Jhdt. gebaut wurde, um das Kultbild der Gottesmutter aus dem 14. Jhdt. zu beschützen. Zu diesem Ergebnis kommt er, weil er die



Grundriss der heutigen Perivleptos Kirche (nach Th. Papasotos)





Das heutige Templon (nach X. Savopoulou-Katsiki)



Taufe Christi. Wandmalerei in der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts

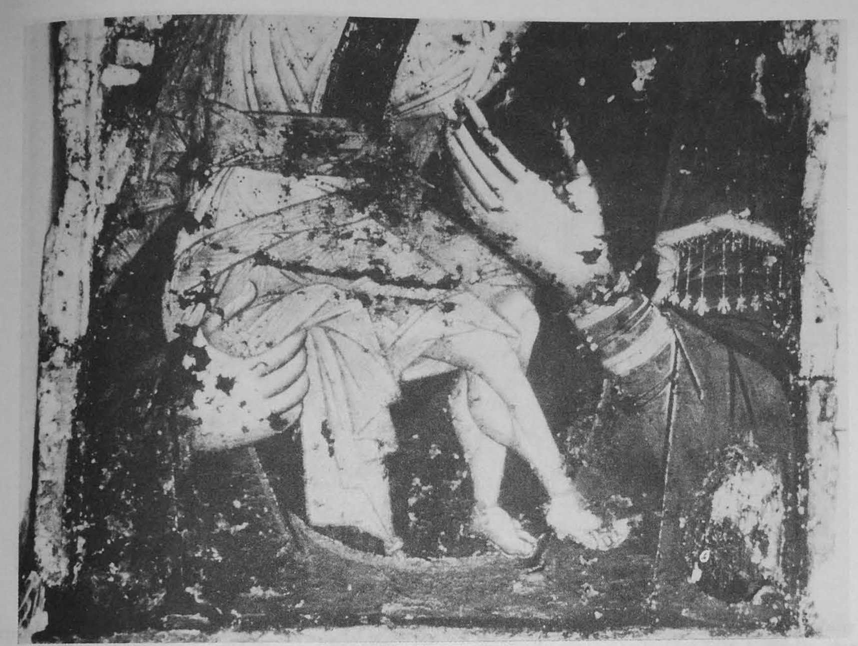


Gottesmutter im Parekklesion des Chora-Klosters in Konstantinopel

Datierung der Kirche mit der Datierung der Wandmalereien gleichsetzt und letztere ins 15. Jhdt. datieren zu dürfen glaubt.[7] Das Thema kann nicht als abgeschlossen gelten, diese Frage bedarf m. E. noch einer weiteren Untersuchung. Es kann nämlich keineswegs ausgeschlossen werden, daß das Gebäude älter ist als das Epistylion und die sichtbare Schicht der Ikone, die beide in die Mitte oder auch in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts datiert werden können,[8] wie z. B. die nicht gereinigte Darstellung der Taufe Christi zeigt, die eher in der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. zu datieren ist.[9]

Wir kommen also zur zweiten Frage, die die Datierung der oberen Schicht der Ikone betrifft. Der ikonographische Typus bietet zwar eine Orientierung, hilft im wesentlichen jedoch nicht weiter, zumal Ikonen dieser Art in diversen Variationen und Stiltendenzen in Beroia während des 14. Jhdt. bis ungefähr um 1400 angefertigt wurden.[10] Das Thema des ikonographischen Typus hat Ch. Baltoyanni eingehend studiert und liefert eine Reihe solcher Beispiele.[11]

Es muß hier festgehalten werden, daß sich unsere Ikone, von einigen Differenzierungen abgesehen, sich an den Typus der sehr bekannten konstantinopolitanischen Gottesmutter der Vladimir-Ikone aus dem 12. Jhdt.[12] anlehnt und auch enge Beziehungen zur Darstllung der Gottesmutter im Parekklesion der Chora-Klöster (14. Jhdt.) aufweist.[13] Die Ikone von Beroia unterscheidet sich von ihr durch die gekreuzigten Beine und die Plazierung der linken Hand der Gottesmutter. Auch lassen sich die Finger der linken Hand am Hals der Gottesmutter erkennen. Die gekreuzigten Beine, die den eschatologischen Gehalt des Bildes ausmachen, sind ein klarer Hinweis auf das Opfer Jesu Christi für die Rettung der Menschheit. Auf die speziellen Umstände des 14. Jahrhunderts ist vielfach hingewiesen worden: aufeinanderfolgende Staatskrisen, der Kampf ums Überleben, allgemeine Besorgnis und Pessimismus wirken sich auf die Wahl der Bilder aus, die von der in-



Gottesmutter-Ikone aus der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts. Detail

tellektuellen Schicht bestimmt wird.[14] Die zwei, allerdings schwer beschädigten Engel oben links und rechts im Bild tragen entscheidend zum dramatischen Charakter des Bildes bei und erinnern an die Gottesmutter der Passion. Aus dieser Perspektive verbleibt der Eindruck, daß das Bild eine Stufe weiter ist als das entsprechende des Chora-Klosters, aber auch nicht den Typus des gelagerten Christus erreicht, dem man im 15. Jhdt. begegnet.[15]

Die stilistische Auffassung weist besser auf die entsprechende Epoche hin. Charakteristisch für den Mutter-Sohn-Komplex ist die Spannung des Christuskörpers sowie die Spannung im Gesicht der beiden Figuren. Auch der starke Kontrast zwischen dem dunklen Maphorion der Gottesmutter und dem leuchtend weißgeblümten Ärmelchiton von Christi hebt sich besonders heraus. Gürtel und Himation bedecken den unteren Teil des Knabenkörpers und fallen den Rücken hinunter; beides ist mit Goldranken verziert. Die Muskeln sind im Bereich der Waden mit Nachdruck gezeichnet, die Füße wirken platt und die Finger erinnern eher an die eines Erwachsenen als an die eines Kindes. Die innere Spannung des Knaben spiegelt sich im herben Gesichtsausdruck wieder mit dem starken Lichtauftrag, den ernsten und gleichzeitig bitter wirkenden Mund, dem Blick, der sich in kindlicher Erwartung an die Mutter heftet und gleichzeitig an ihr vorbeigleitet. Die tief in den Augenhöhlen sitzende Augen haben schwere und dunkle Lider.

Trotz der Beschädigung im Zentrum wirkt auch das Antlitz der Gottesmutter tief bewegend. Der seitlich geneigte Kopf, das sie einhüllende, dunkle Maphorion, tief in die Stirn hinein gezogen und der schmal zusammengezogene Mund betonen hier die innere Unruhe und tiefe Trauer, das Wissen um die göttliche Weisung und das



Gottesmutter-Ikone aus der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts. Detail



Gottesmutter mit Kind. Wandmalerei im Parekklesion des Hl. Nikolaus des Prodromos-Klosters von Serres. 1358—1364



Verkündigung. Epistylion der Perivleptos Kirche von Beroia

menschliche Schicksal. Die Körperproportionen, so z. B. der hohe Rumpf erinnert an entsprechende Werke aus der Mitte des 14. Jhdt., ebenso das starke Schattenspiel, die beleuchteten Wangenpartien, der Schatten unter den Augen, die Gestaltung der Hals- und Nasenpartie, die schmalen Lippen und das große, vorspringende Kinn erinnern an bekannte Werke aus der Mitte bzw. dem dritten Viertel des 14. Jhdt.,[16] besonders aber an die Wandermalerei des Heiligen Nikolaus Parekklesion im Prodromos Kloster mit der gleichen Darstellung, die in den Jahren 1358—1364 datiert worden ist.[17]

Würde man nun nach der Datierung der Ikone fragen wollen, so ist diese mit Sicherheit in einer bewegten Zeit zu suchen, die von tiefer Trauer, Angst und Pessimismus gekennzeichnet ist, eine Atmosphäre, die natürlich in der Kunst, insbesondere in diesem Werk ihren Niederschlag findet. Die Ereignisse der Thronkämpfe zwischen den beiden Andronikoi, später zwischen Johannes V. und Johannes Kantakuzenos, die mystische Mönchsbewegung der Hesychasten, der Aufstand der Zeloten in Thessaloniki, die Gefahr durch die Türken, die zwiespältige Rolle des Westens — all dies machte den Bewohnern von Beroia, ähnlich wie von Thessaloniki schwer zu schaffen. Beroia fungiert in dieser Zeit als Zankapfel: zwischen 1343 und 1346 war sie in den Händen von Manuel, dem Sohne des Johannes Kantakuzenos, im Jahre 1346 nahm sie der serbische Kral Doušan ein, behielt bis 1349 die Macht und mußte sie ein Jahr später wieder an Johannes Kantakuzenos abgeben. Es ist aber bekannt, daß Beroia zwischen 1340 und 1350 in besonderer geistiger Blüte stand, die von Persönlichkeiten wie Gregor Palamas, Akindynos und Athanasios von Meteora sowie der Metropolit Dionysios (1330—1364) geprägt wurde.[18] Obwohl zwischen 1351 und 1360 die Stadt in den Händen von Radoslav Chlapenos gewesen zu sein scheint, würden historische Indizien, darunter ein Chrysobull des Johannes ‚E' aus dem Jahr 1356, das sich auf Watopedi und Beroia bezieht, aber auch eine Gerichtsurkunde aus dem Jahr 1375 mit einer Reminiszenz eines früheren Chrysobulls im Auftrag des Eparchos



Darbringung im Tempel. Epistylion der Perivleptos Kirche von Beroia



Taufe Christi. Epistylion der Perivleptos Kirche von Beroia

Arianitis in Beroia im Jahre 1359 für die byzantinische Verwaltung der Stadt sprechen.[19] Im Jahre 1387 gerät Beroia und Thessaloniki zum ersten Male in türkische Hände. Dieses Datum liefert m. E. einen Terminus ante quem, zumal die Zeit danach nicht die geeigneten Umstände für die Entstehung wichtiger Werke liefert, so z. B. für die Dekoration des Templons und mit größter Wahrscheinlichkeit die Wandmalereien der Perivleptos-Kirche. Epistylion und Gottesmutter-Ikone dürften zeitlich um die Mitte des 14. Jhdt., oder sogar ins dritte Viertel des 14. Jahrhunderts zu setzen sein.

Die besondere Beziehung der Ikone zum Epistylion- wahrscheinlich handelt es sich sogar um Werke derselben Werkstatt- zeigt sich in der Wiedergabe in Gesichts- und Körperproportionen, insbesondere aber in der Gestaltung der Füsse. Das Gesicht der Gottesmutter ähnelt sich mit dem Gesicht der Gottesmutter und des Engels in der Szene der Verkündigung; das Gesicht des Christusknaben verfügt über dieselben Stilelemente, so z. B. Augen und Nase mit den Engelgesichtern der Geburt und dem Gesicht des Christuskindes bei der Darbringung im Tempel. Sehr charakteristisch ist die Ähnlichkeit in der Gestaltung der Füße Christi und anderer Personen bei den Szenen der Verklärung Christi, des Aufganges am Kreuz und der Taufe des Epistylions. Letzteres gehört zu den wichtigsten Werken dieser Art der byzantinischen Kunst. Es ist in höherem Auftrag enstanden wie in einer Kirche mit dem Beinamen Perivleptos, die an Konstantinopel und Thessaloniki erinnert, nicht anders zu erwarten ist. Ob Künstler aus der Hauptstadt hier am Werke waren, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden- mit vergleichende Materialbasis ist dafür eindeutig zu schmal. Das Fehlen des auf konstantinopolitanischen Werken charakteristischen idealistischen Charakters legt die Vermutung nahe, daß wahrscheinlich hier Künstler aus Thessaloniki am Werke waren, wie bei den Wandmalereien des Prodromos-Klosters von Serres, mit denen unsere Ikone enge Beziehungen aufweist.[20]

Die dritte Frage, inwieweit diese Ikone, die auch über eine ältere, voreert undatierbare Schicht verfügt, ursprünglich dieser Kirche angehörte, kann noch nicht entschieden werden. Wir sind auf weitere Forschungen angewiesen,

um das Gründungsdatum, die eigentliche architektonische Form der Perivleptos-Kirche sowie eventuelle Beziehungen zu Konstantinopel oder Thessaloniki bestimmen zu können.

---

* Die vorliegende Manuscript gibt in unveränderter Fassung das im Rahmen des hiesigen Kolloquiums vorgetragene Referat wider. Für sprachliche Hilfe bin ich Frau Dr. Stella Lavva (Aristoteles Universität / Thessaloniki) zu Dank verpflichtet.

[1] Die Restauration der Ikone wurde vom Konservator der 11. Ephorie Byzantinischer Denkmäler (Beroia) P. Sgouros, durchgeführt.

[2] Die Wandmalerei ist unpubliziert. Erwähnt wird sie nur bei Th. Papasotos: *Papasotos Th.* Η Βέροια και οι ναοί της (11ος—18ος αι.): Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή της πόλης. Athen, 1994. S. 196 (далее — *Papasotos*, 1994).

[3] *Papasotos Th.* Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας. Athen, 1995. S. 53. Taf. 43 (далее — *Papasotos*, 1995).

[4] Diese Darstellung wird erwähnt von Th. Papasotos (s.: *Papasotos*, 1994. S. 197) und wird nach dem 17. Jhdt. datiert.

[5] Th. Papasotos (*Papasotos*, 1994. S. 196) hält die Kirche für eine dreischiffige Basilika. Dagegen spricht der relativ große Bogen an der westlichen Seite der Kirche, auch ist eine Trennung der Schiffe von Narthex nicht sichtbar und das Nord- und Südschiff lassen eher auf ein Peristoon schließen. Doch auf das Thema des architektonischen Typus sowie der Datierung der ersten Phase des Gebäudes möchte ich nicht näher eingehen; es würde den Rahmen dieses Referates sprengen.

[6] Die Ikone is unpubliziert.

[7] *Papasotos*, 1995. S. 52.

[8] Diese Datierung schlägt auch Th. Papazotos; s.: *Papasotos*, 1995. S. 52—54.

[9] Die stilistische Ähnlichkeit der Wandmalerei mit den Darstellungen des Epistylions des Templons spricht für die Datierung der Wandmalereien, des Epistylions und der Ikone in diesselbe Zeit.

[10] Es handelt sich um die Gottesmutter in voller Körpergröße der Hl. Vasilios-Kirche, die in der Forschung in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts datiert wurde, die Pahagia Eleousa der Hl. Prokopios-Kirche aus dem letzten Viertel des 14. Jhdts., die Eleousa der Hl. Vasilios-Kirche aus dem dritten Viertel des Jahrhunderts, die Eleousa aus der Gorgoepekoos-Kirche (drittes Viertel des Jahrhunderts), die Eleousa, heute im Byzantinischen Museum von Athen (letztes Viertel des Jahrhunderts), die Eleousa der Phaneromeni-Kirche (ca. 1400) und die Eleousa der H. Nikolaos-Kirche der Gourna (ca. 1400). Zu diesen Ikonen vgl.: *Papasotos*, 1995. S. 48. Taf. 24; S. 57. Taf. 54; S. 57. Taf. 58; S. 58. Taf. 61; S. 58. Taf. 62; S. 60. Taf. 67; S. 61. Taf. 68.

[11] *Baltoyanni Chr.* Εικόνες: Μήτηρ Θεού. Athen, 1995 (далее — *Baltoyanni*, 1995).

[12] Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. С. 35—40 (автор О. А. Корина).

[13] *Underwood P. A.* The Kariye Djami. New York, 1966. T. 1. S. 98—101; T. 3. Pl. 190—191.

[14] *Mavropoulou-Tsioumi Chr.* Η μνηειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αι. // Ευφρόσυνον: Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη. Athen, 1992. Σελ. 658—668 (далее — *Mavropoulou-Tsioumi*, 1992).

[15] *Baltoyanni*, 1995. Σελ. 17.

[16] Über die Kunst dieser Zeit sowie Parallelen vgl.: *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославије. Београд, 1974; *Grozdanov Sv.* La peinture murale d'Ohrid au XIV siècle (serb.), Beograd, 1980; *Kyriakoudis E.* La peinture murale de Kastoria pendant la deuxième moitié du XIV^e siècle et ses relations avec l'art de Salonique et des pays balcaniques limitrophes // L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et le courants spirituels au XIV siècle: Recueil des rapports du IV^e Colloques serbo-grec (Belgrade, 1985). Belgrade, 1987. S. 33—40; *Mavropoulou-Tsioumi*, 1992. Σελ. 658—668; *Kyriakoudis E.* Μακεδονία: Ιστορία-Πολιτισμός. Athen, 1993. T. 2. Σελ. 128—145; *Ђорђевић И.* Зидно сликарство српске властеле. Београд, 1994.

[17] *Djordjević I., Kyriakoudis E.* The Frescoes in the Chapel of St. Nicholas at the Monastery of St. John Prodromos near Serres // Cyrillomethodianum. 1983. T. 7. P. 167—234 (далее — *Djordjević, Kyriakoudis*, 1983). Abgebildet ist die Darstellung bei: *Xyngopoulos A.* Αι τοιχογραφίαι του Καθολικού Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας. Thessaloniki, 1973. Pl. 57—58.

[18] *Chionidis G.* Ιστορία της Βέροιας. Thessaloniki, 1970. T. 2. Σελ. 170.

[19] *Papasotos*, 1994. Σελ. 45.

[20] Zur thessalonikensischen Herkunft der Maler des Parekklesions des Heiligen Nikolaus aus dem Kloster des Prodromos Serron, vgl.: *Djordjević, Kyriakoudis*, 1983. P. 197—198.

Хрисанфи Мавропулу-Тсиуми (*Фессалоники*)

ИКОНА БОГОМАТЕРИ ИЗ ЦЕРКВИ ПЕРИВЛЕПТЫ В ВЕРИИ

Резюме

В 1993 г. Сотириос Киссас передал в Археологический музей в Верии два произведения замечательного художественного качества, происходящие

из церкви Богоматери Перивлепты в этом городе. Первое из них — икона Богоматери, больших размеров (163 × 103 см), а второе — эпистилий с храмового темплона-иконостаса, с изображением двенадцати праздников и сцен страстного цикла (67 × 988 см). В процессе реставрации выяснилось, что икона Богоматери, которая и является предметом настоящей статьи, имела по меньшей мере два слоя живописи. Однако реставрация не пошла глубже видимого, верхнего слоя, из-за кончины С. Киссаса, случившейся в 1994 г.

Богоматерь, представленная в типе Елеусы, с точки зрения иконографии обнаруживает близость к известной иконе Владимирской Богоматери, а еще более тесное сходство — с изображением Богоматери во фреске монастыря Хора в Константинополе, XIV в.

Изучение иконы заставляет поставить три вопроса: 1) об эпохе ее создания; 2) о происхождении мастера; 3) создана ли икона для церкви Перивлепты или попала туда из другого храма.

Что касается первого вопроса, то стиль иконы показывает, что произведение относится к середине или к третьей четверти XIV в. и что оно обнаруживает близкое сходство с памятниками этого времени, особенно происходящими из Македонии. Показательно сходство иконы с фресками монастыря Иоанна Предтечи в Серрах, особенно с изображением Богоматери. Фрески из монастыря Иоанна Предтечи датируются как раз тем же временем и рассматриваются как произведения мастерской из Фессалоник. Поэтому можно предположить, что и мастер, исполнивший икону, пришел из Фессалоник. Действительно, связи между Верией и Фессалониками были в тот период чрезвычайно тесными.

Для решения третьего вопроса не хватает конкретных исторических сведений. Поэтому приходится искать предположительное место иконы в храме, ее отношение к темплону-иконостасу и эпистилию, живопись которого кажется принадлежащей к той же мастерской. Можно констатировать, что наша икона вполне совпадает по размерам с иконой XVIII в., которая сейчас находится в иконостасе, заменив собою другую икону, вынутую отсюда по причине плохой сохранности. Поздняя икона явно сделана по образцу древней, являясь почти копией. Изображение Богоматери с наименованием «Перивлептос» имеется также среди немногочисленных фресок, сохранившихся от второй половины XIV в. на восточной стене нартекса того же храма. Можно утверждать, что наша икона, во всяком случае когда она была переписана в третьей четверти XIV в., предназначалась для этого храма, как и расписной эпистолярий.

Поскольку икона имеет более древнюю живопись под открытым верхним слоем, возникает вопрос, находилась ли икона в данном храме изначально или была в него принесена. Церковь Перивлепты ранее датировалась XV в., на основании предположения, что храм был построен для чтимой иконы Богородицы. Но следует иметь в виду, что храмы Верии и, разумеется, церковь Перивлепты, испытали различные вмешательства и переделки на протяжении их существования, и особенно в период турецкого владычества, соответственно изменялся и их облик. Чтобы решить вопрос о времени первоначальной постройки храма и о соотношении иконы и храма, необходимы археологические раскопки и другие исследования, которые являются делом будущего. Сейчас мы ограничиваемся констатацией того факта, что икона и эпистилий иконостаса находились в этом храме около середины—третьей четверти XIV в.

ICÔNES PORTATIVES DE LA SECONDE MOITIÉ DU 14e SIÈCLE DU MONASTÈRE DE VATOPÉDI AU MONT ATHOS

Efthymios Tsigaridas (*Thessalonique*)

L'objet de notre étude porte sur quatre icônes de la seconde moitié du XIVe siècle de la très riche collection du monastère de Vatopédi, où on trouve un nombre important d'icônes portatives — plus de trois mille — qui forment une des plus importantes collections d'objets précieux sacrés de ce genre au monde.

Ces icônes, d'après la recherche à ce jour couvrent une période s'étendant du XIIe siècle jusqu'au début du XXe siècle et représentent plusieurs sujets iconographiques des fêtes et des vies des saints de l'Eglise orthodoxe qui répondent aux besoins de liturgie et d'adoration du monastère et des moines.

Ces icônes offrent en même temps un témoignage précieux pour l'histoire du monastère de Vatopédi, ainsi que des éléments précieux sur le cours de l'art byzantin et post-byzantin, et sur les rélations entre le monastère et les grands centres artistiques de l'empire byzantin, Thessalonique et Constantinople.

Les icônes que nous allons présenter sont une icône de la Descente de Croix de grandes dimensions, deux icônes de la Vierge Hodegetria et de la Sainte Trinité lesquelles, selon la tradition, proviennent de l'église de Sainte-Sophie de Thessalonique et enfin, une icône de l'Annonciation.

L'icône DE LA DESCENTE DE CROIX est une des plus importantes de la seconde moitié du XIVe siècle qui ont survécu jusqu'à nos jours. Les dimensions impressionnantes[1] et la qualité exceptionnelle de la peinture de cette icône prouvent qu'il s'agit d'un des plus brillants exemples de la renaissance des Paléologues pendant cette époque.

La Croix occupe le centre de l'icône. Sur une échelle appuyé contre la Croix se trouve Joseph d'Arimathée, l'aide de la Vierge debout sur un escabeau, est représenté au moment de la Descente de Croix, en soutenant, avec une expression de tristesse modérée, le corps mort du Christ. Dans la partie droite de l'icône, Jean, courbé, accompagné d'une femme qui pleure embrasse la main gauche du Seigneur. À l'extrémité gauche de l'icône, Marie-Madeleine, accompagnées d'autres femmes qui pleurent en silence, embrasse avec ferveur la main droite du Christ.[2]

Le type iconographique de la Descente de Croix de l'icône du monastère de Vatopédi,[3] déjà connu dans des monuments de Cappadoce, est particulièrement répandu dans la peinture des monuments du XIIIe—XIVe siècle avec des compositions qui expriment, de manière variée, la participation humaine dans la Passion divine. Un des cas les plus représentatifs, est la fresque de la Descente de Croix à Mileseva (vers 1228), à l'église du Prôtaton (vers 1290), à l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid (1295) ainsi que l'icône de la Descente de Croix à Bruxelles (fin du XIIIe siècle) et autres.[4]

Par rapport à ces monuments, le peintre de l'icône de la Descente de Croix de Vatopédi paraît suivre directement le motif iconographique de la Descente de Croix de l'église du Prôtaton. Les éléments communs entre les deux oeuvres sont, non seulement le schéma iconographique général, mais aussi les attitudes, les mouvements et la gestuelle des figures qui restent expressivement calmes.

En ce qui concerne la composition, l'artiste de la Descente de Croix suit un schéma clos, sévère, dans lequel, les figures sont disposées d'une façon équilibrée et symétrique avec une correspondance rythmique des attitudes et des



Descente de croix. Icône. Seconde moitié du XIV[e] siècle. Monastère Vatopédi

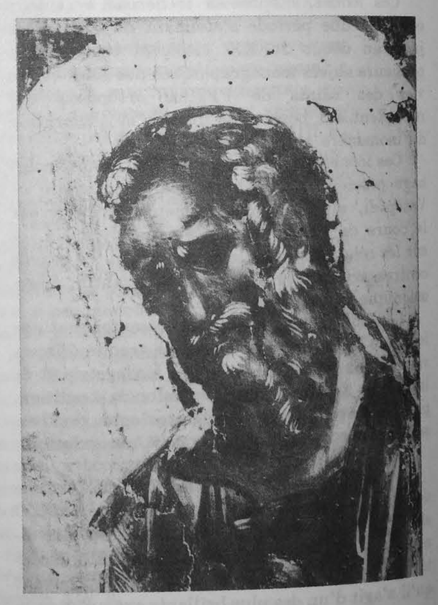
mouvements, qui obéissent à un rythme mélodieux, inherent à la composition et qui trouve sa plus haute expression dans le groupe du Christ avec la Vierge et Joseph.

En même temps la réserve dans l'expression de la passion est parallèle au sentiment de suffisance et d'autonomie qui caractérise les figures, fermées sur elles mêmes. On peut reconnaître ces caractéristiques, surtout dans le groupe du Christ avec Joseph, qui, de point de vue artistique, est une des plus mûres créations du classicisme dans l'art des Paléologues. Ces figures par leur suffisance, donnent l'impression, qu'elles sont soudainement pétrifiées pour l'éternité. De cette façon, la représentation du fait historique de la mort sur la croix et de la Descente de Croix du Christ est transformé à un symbole éternel du Crucifié.

Dans le rendue du visage, l'artiste essaie de donner une différentation de type et de créer des hagiographies d'un grand intérêt psychique en révélant une tristesse retenue sur les visages



Descente de croix, detail: le Christ et la Vierge. Seconde moitié du XIV[e] siècle. Monastère Vatopédi



Descente de croix, detail: Joseph de Arimathée. Seconde moitié du XIV[e] siècle. Monastère Vatopédi



Descente de croix, detail: Marie-Madeleine. Seconde moitié du XIV[e] siècle. Monastère Vatopédi

de Joseph et de la Vierge ainsi que des autres personnes de l'icône.

Du point de vue artistique, l'icône de la Descente de Croix de Vatopédi préserve les traits fondamentaux de la tendance la plus classique de la peinture du XIV[e] siècle. Cette tendance se retrouve dans les hautes proportions des statures, le caractère dramatique retenue, la modelé pictural des visages avec l'intense clair-obscur et les lumières blanches linéaires qui donnent l'impression de transparence et de reflet lumineux, comme si la lumière sort de la chair. Le caractère doux et pictural de la peinture, avec la lumière tremblante, caractérise également les vêtements qui conservent, comme on le voit avec le vêtement de Joseph et le tissu du Christ, la souplesse de l'étoffe. En révanche, l'habit de Jean est serré, aux larges niveaux qui relevent les mérites plastiques du volume du corps de Jean.

Cette technique du clair-obscur, de caractère pictural, que l'on trouve pour la première fois dans des oeuvres des années vingt du XIV[e] siècle, se trouve aussi dans un ensemble d'oeuvres de la seconde moitié du XIV[e] siècle — icônes portatives et fresques — qui suivent les tendances classicistes de la capitale pendant cette période, Des icônes de cette période, nous citons comme exemple l'icône du Christ Pantokrator du monastère de Pantocrator au Mont Athos (vers 1363), aujourd'hui à l'Hermitage de St. Petersbourg, l'icône bilatérale de Thessalonique, aujourd'hui à Sofia, avec la représentation de la Vierge Kataphygé et de St. Jean l'Évangéliste (1371) et l'icône de la Crucifixion de Monemvasia.[5] Dans le domaine de la peinture monumentale, nous citons comme exemple les fresques de la Vierge Péribleptos à Mistra (1360—1370) et les fresques du

catholicon du monastère de Pantocrator (1360—1370).[6]

En conclusion, l'icône de la Descente de Croix, du point de vue iconographique et des recherches compositionelles est en relation étroite avec la fresque de la Descente de Croix de l'église du Prôtaton. Du point de vue artistique, l'équilibre et la symétrie dans la composition, le retour des positions et des mouvements, l'autonomie des figures dans la composition, les lignes lyriques, les couleurs douces et l'expression particulière de la passion, sans intensité sur les visages indiquent que cette icône est une oeuvre majeure de la Renaissance des Paléologues et l'expression suprême du mouvement spirituel de l'Hésychasme vers le troisième quart du XIV[e] siècle. Ainsi, la rélation avec des oeuvres du troisième quart du XIV[e] siècle, d'une grande qualité artistique des ateliers de Thessalonique ou de Constantinople, comme, par exemple l'icône de la Vierge Kataphygé avec St Jean l'Evangéliste à Sofia (1371), et les fresques de la Vierge Peribleptos à Mistra (1360—1370) en rélation avec la haute qualité de l'icône de Vatopédi montrent que cette dernière provient d'un atelier de Thessalonique ou de Constantinople.



Descente de croix, detail. Seconde moitié du XIVe siècle. Monastère Vatopédi

Les icônes de LA VIERGE HODÉGETRIA et DE LA SAINTE TRINITÉ qui dominent dans la nef centrale du catholicon, sont des icônes particulièrement remarquables du dernier quart du XIV[e] siècle. Ces icônes proviennent, selon la tradition, de l'église de Sainte Sophie de Thessalonique d'où elles furent retirées au monastére, quand cette église fut transformèe en mosquée (1523—1524).[7]

Ces icônes, qui ont les mêmes dimensions et appartenaient vraisemblablement à un ensemble d'icônes despotiques d'une iconostase, portent sur l'encadrement, sur l'auréole et sur le fond de la représentation une revêtement d'argent doré avec de petits images d'apôtres, d'évêques et de saints, dont les parties les plus anciennes datent de la fin du XIV[e] siècle.

L'icône de LA VIERGE HODÉGÉTRIA suit les modéles[8] iconographiques de l'art de la première période des Paléologues,[9] comme l'icône de la Vierge Psychosôstria (qui sauve les âmes) de l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid[10] et principalement de la Vierge Hodégétria de l'icône bilatérale no 169 du Musée Byzantin d'Athènes, qui provient de l'église Saint Nicolas de Thessalonique. L'icône du monastère de Vatopédi se trouve beaucoup plus prés, de point de vue typologique, stylistique et physionomique, de l'icône de la Vierge Péribleptos à la Laure de Zagorsk en Russie, oeuvre de la fin du XIV[e] siècle qui provient probablement de Constantinople.[11]

De même, les traits fins et bien dessinés, le clair-obscur souple des visages d'une technique impeccable, rappelent une série d'icônes de la deuxième moitié et du dernier quart du XIV[e] siècle. Les éléments cités auparavant en rapport, avec l'époque de l'exécution de la couverture d'argent doré de la première phase qur l'on situe à la fin du XIV[e] siècle, nous donnent une datation de l'icône de la Vierge Hodégétria du dernier quart du XIV[e] siècle.

L'icône de LA SAINTE TRINITÉ[12] suit, selon le texte biblique (Gen. 18: 1—8) un motif iconographique extrêmement ancien, qui rend d'une manière symbolique, sur les visages des trois anges, la révélation de la Sainte Trinité à Abraham, près du chêne de Mambré, restitué dans icône avec les feuillages de deux arbres.



La Vierge Hodégétria. Icône. Dernier quart du XIV^e^ siècle. Monastère Vatopédi

Pour la conception du sujet, l'artiste adopte un schéma clos et serré dans lequel les figures, avec l'ange du milieu dans l'axe, s'intègrent dans la scène d'une façon équilibrée, avec un retour des positions et des mouvements qui obéissent à un rythme mystique et mélodieux qui imprègne la composition. De même, le bâtiment avec le ciel en forme de coquille, encadre les figures, avec harmonie, en donnant de la profondeur à la scene.

Sur le plan stylistique les figures sont fines, dans des attitudes élégantes d'un caractére hiératique, caractérisées par une plénitude spirituelle et une suffisance artistique. Les visages nobles aux traits fins et au caractère raffiné, sont rendus à l'aide d'un doux clair-obscur aux tons bas et aux lumières linéaires, sans sécheresse artistique, dans le cadre d'une tendance artistique raffinée de la peinture de la dernière période des Paléologues, qui annonce le style des oeuvres de l'école crétoise du XV^e^ siècle.

L'icône du monastere de Vatopédi est une des plus brillantes créations de la dernière phase de la peinture de l'époque des Paléologues; en ce qui concerne la composition et l'exécution technique



La Vierge Hodégétria, detail. Dernier quart du XIV[e] siècle. Monastère Vatopédi



La Vierge Hodégétria, detail: le Christ. Dernier quart du XIV[e] siècle. Monastère Vatopédi

elle a servi de modèle aux icônes de l'école crétoise pendant le XV[e] siècle avec le même sjuet, comme, par exemple, l'icône du Musée Bénaki, l'icône du Musée Byzantin d'Athènes et l'icône de l'Hermitage à St. Pétersbourg.[13]

Les icônes de la Vierge Hodégétria et de la Sainte Trinité, par rapport aux dimensions, au style et à la technique sont, selon toute probabilité, des oeuvres contemporains, d'une haute, pour cette époque, qualité artistique et proviennent du même atelier. De plus, la relation typologique étroite de la Vierge Hodégétria et celle du Musée Byzantin d'Athènes no. 169[14] — qui provient, comme nous avos dit, de Thessalonique — soutiennent la tradition, selon laquelle, les deux icônes du monastère de Vatopédi, renforcent Thessalonique.[15]

L'icône de L'ANNONCIATION, qui est une icône de vénération et qui occupe une place éminente dans le catholicon — le monastère fêtant le jour de l'Annonciation — représente la production d'une haute qualité artistique de la période des Paléologues de la fin du XIV[e] et du debut du XV[e] siècle. La Vierge est représentée debout, devant un trône, encadrée par un bâtiment, surmonté d'un fronton, qui la met en valeur.[16]

La Vierge tourne son visage vers l'ange et sort timidement sa main droite de son maphorion dans un geste de discours, tandis que de la main gauche elle tient une porphyre. En même temps, elle tourne son corps de l'autre côté, en exprimant de cette façon, sa peur de la présence de l'archange, selon l'Evangile (Luc. 1: 29—30). L'archange, majestueux, marche avec calme vers la Vierge, en bénissant de la main droite, tandis que de la main gauche, il tient un scéptre.

Le cadre architectural est particulièrement impressionnant et complexe: des bâtiments disposés en diagonale, donnent l'impression de l'espace qui se développe en profondeur. Un rideau rouge, selon les tendances de l'époque, s'étend aux toits des bâtiments. Le fond de l'icône et le cadre sont orangés, imitant l'or, un élément habituel des icônes du XIV[e]—XV[e] siècle.



La Sainte Trinité. Icône. Dernier quart du XIV^e siècle. Monastère Vatopédi

Les auréoles egalement ne sont pas dorées mais roses. Des inscriptions sur la partie supérieure de l'icône annoncent le thème (L'Annonciation) et les personnes présentes (Archange Gabriel, Mere de Dieu). L'icône porte une revêtement d'argent, de deux périodes, dont, la plus ancienne date de la fin du XIV^e siècle ou du début du XV^e.[17]

Du point de vue iconographique, l'icône de l'Annonciation suit un modèle iconographique traditionnel que revient à l'art des Paléologues et devient particulièrement aimé des peintres crétois du XV^e siècle.[18]

Du point de vue stylistique, les figures sont fines, presque immatérialles, avec un mouvement rythmique du corps qui donne une grâce et une noblesse à l'attitude et au mouvement. Le drapé linéaire et dur du chiton de l'archange, avec des niveaux lumineux au caractère géométrique, se distingue par son exécution parfaite, presque calligraphique, qui rappelle des modes familiers dans le peinture de la Vierge Péribleptos (1360—1370) et de la Vierge Pantanassa à Mistra (1428).[19] Notre icône est liée aux mêmes monuments par la combinaison hardie du mauve avec le gris-ciel et les lumières larges sur l'himation de l'archange et sur l'himation brun aux nuances bleues foncées de la Vierge.



La Sainte Trinité, detail. Dernier quart du XIV^{e} siècle. Monastère Vatopédi



La Sainte Trinité, detail. Dernier quart du XIV^{e} siècle. Monastère Vatopédi

Typologiquement, le visage de la Vierge et surtout celui de l'archange de l'Annonciation montrent un retour aux types des icônes du début du XIV^{e} siècle. Le visage fin et les traits délicats de l'archange, le clair-obscur, doux au caractère pictural entre les larges ombres vert huile et ocre de la chair d'une nuance rosée, qui donne l'impression, que la lumière éclaire imperceptiblement le visage, l'usage discret des lumières linéaires, le rôle limité de la ligne seulement aux yeux et aux riches boucles, sont des éléments qui rapprochent notre icône de la peinture de la fin du XIV^{e} siècle et du début du XV^{e}. Nous notons la relation particulierement forte — sur les plans physionomique et stylistique — entre le rendu des visages de l'icône de l'Annonciation et celle de la Sainte Trinité du monastère et surtout de l'icône de la Sainte Trinité (1425—1427) de l'artiste russe Rubliev.[20]

Pour résumer, nous pensons que la haute qualité artistique de l'icône aux figures délicates, les visages idéalisés, le caractère aristocratique et la douceur de la peinture, range notre icône parmi les chefs-d-oeuvres de l'esthétique, d'un caractère courtisan, de la dernière période des Paléologues et en particulier dans le passage du XIV^{e} au XV^{e} siècle.[21] D'autre part l'étroit lien artistique comme nous l'avons montré, entre l'icône de l'Annonciation et celle de la Sainte Trinité de Rubliev, revèle les modèles qui ont influencé la formation artistique de ce grand artiste russe du premier quart du XV^{e} siècle.

---

[1] L'icône n'a pas conservée sa hauteur d'origine, sa partie basse ayant été coupée à époque ultérieure pour l'adapter à un nouvel usage. On estime toutefois que la hauteur d'origine de l'icône atteignait 155—160 cm. Sa hauteur, en liaison avec sa largeur de 133 cm en font une des plus grandes icônes conservées in Grèce. Un exemple contemporain semblable est la fameuse icône de la Crucifixion de Monemvassia qui mesure 168 cm de haut et 139 cm de large. L'icône de la Descente de Croix a été



L'Annonciation. Icône. Fin du XIV[e]—début du XV[e] siècle. Monastère Vatopédi

publiée pour la première fois par: *Tsigaridas E. N.* Φορητές εικόνες // Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Mont Athos, 1996. T. 2. Σελ. 386—391. Πιν. 327, 328 (далее — *Tsigaridas*, 1996).

[2] L'icône n'a pas été conservée en bon état. Le bois était dans un état très avancé de décomposition provoqué par la vrillette et la surface peinte avec son fond était gonflée à de nombreux endroits et était prête à tomber. De même, aux endroits où la peinture s'était écaillée, le bois avait été recouvert, à une date inconnue par des non-spécialistes, d'une forte colle qui avait fait corps avec le bois décomposé. Le travail de restauration, particulièrement exigeant est dû au savoir, à la compétence et au dévouement du restaurateur d'oeuvres d'art, P. Sgourou et de ses collaborateurs.

[3] En ce qui concerne l'iconographie de la scène, voir: *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Evangile. Paris, 1916. P. 467 et suiv. (далее — *Millet*, 1916); *Sandberg-Vavala E.* La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione. Verone, 1929. P. 286—296; *Mouriki D.* Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου. Athènes, 1985. P. 145, note 1, ainsi que la bibliographie qui s'y trouve.

[4] *Djurić V.* La plus ancienne peinture de Mileševa // Mileševa dans l'histoire du peuple serbe. Belgrade, 1987. Fig. 9, 11, 12; *Felicetti-Liebenfels W.* Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten;



L'Annonciation, detail: l'Ange. Fin du XIV[e]—début du XV[e] siècle. Monastère Vatopédi

Lausanne, 1956. S. 53. Le même type iconographique se retrouve dans des monuments en Italie du XIII[e] siècle, telles que les fresques d'Aquilée (vers 1200) et sur des tableaux de Toscane. Voir: *Millet*, 1916. P. 513—514. S'y rajoute l'icône bilatérale de la Descente de Croix autrefois dans le monastère du Prodrome à Serrès. *Miljković-Pepek P.* Une icône bilatérale au monastère de Saint-Jean Prodrome dans les environs de Serrès // Cah. Arch. 1966. Vol. 16. La datation de cette icône de la fin du XIII[e] siècle ou du début du XIV[e] siècle doit être acceptée avec réserve.

[5] *Weitzmann K., Chatzidakis M., Miatev K., Radojcic Sv.* Icônes: Sinaï, Grèce, Bulgarie, Yougoslavie. Belgrade, 1966. Fig. 102—103 (далее — *Weitzmann et al.*, 1966); *Vokotopoulos P.* Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές εικόνες. Athènes, 1995. Fig. 126 (далее — *Vokotopoulos*, 1995); *Bank A.* Byzantine Art in the Collections of the Soviet Museums. Leningrad, 1985. N 281 (далее — *Bank*, 1985); *Xyngopoulos A.* Η Εικών της Σταυρώσεως εις τον ναόν του Ελκομένου Μονεμβασίας // Πελοποννησιακά. 1955. T. 1. Σελ. 29—49. Représentation en couleurs dans le catalogue: Τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Athènes, 1984. N 8. Σελ. 21; *Vokotopoulos*, 1995. Fig. 151. Pour la datation de l'icône de Sofia en 1371, cf.: *Babić G.* Sur l'icône de Poganovo et la Vassilissa Hélène // L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV[e] siècle. Belgrade, 1987. P. 57—65; *Paskaleva K.* Icons from Bul-

garia. Sofia, 1989. P. 28—37; *Subotić G.* Ikona Vasilise Jelene i ocinvanj manastira Poganova // Саопштења. 1993. T. 35. P. 25—40, où l'on trouve la plus ancienne bibliographie concernant cette icône bilatérale.

[6] *Xyngopoulos A.* Σχεδίασμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν. Athènes, 1957. P. 25 et suiv. Tab. 7, *1*; *Tsigaridas E. N.* Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους // Μακεδονικά. 1987. T. 18. Σελ. 189—191. Πιν. 7 (далее — *Tsigaridas*, 1978); *Tsigaridas E.* Νεα στοιχεία του διακόσμου του καθολικού της Παντοκράτορος Αγίου Όρους // Зограф. 1997. Бр. 26, sous presse à la mémoire de V. Djurić.

[7] *Капустин А.* Заметки поклонника Святой Горы // Тр. КДА. Киев, 1861. Т. 3. С. 225, qui indique également comme lieu d'origine l'église Sainte-Sophie de Constantinople, à l'exception de celle de Thessalonique. *Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 164—165, 186 (далее — *Кондаков*, 1902); *Smyrnakis G.* Το Άγιον Όρος. Athènes, 1903. Σελ. 439. *Theophilos, supérieur du monastère de Vatopédi.* Χρονικόν περί της Ιεράς και Σεβασμίας Μονής Βατοπαιδίου Αγίου Όρους // Μακεδονικά. 1972. T. 12. P. 101.

[8] Voir: *Grabar A.* Les revêtements et or et en argent des icônes byzantines du Moyen-âge. Venise, 1975. Fig. 84. N 39 (далее — *Grabar*, 1975); ainsi que le texte de: *Loverdou-Tsigarida C.* Βυζαντινή μικροτεχνία // Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. 1996. T. 2. Σελ. 496—497. Πιν. 438 (далее — *Loverdou-Tsigarida*, 1996).

[9] Mention et photographie de l'icône dans: *Кондаков*, 1902. Ил. 71. L'icône a été publiée par: *Vassilaki-Karakatsani A.* Εικόνα Βρεφοκρατούσας της Μονής Βατοπεδίου // ΔΧΑΕ. 1966—1969. Περ. 4. T. 5. Σελ. 200—205. Πιν. 82 (далее — *Vassilaki-Karakatsani*, 1966—1969). A. Vassilaki-Karakatsani la date du premier quart du XIV[e] siècle. *Tsigaridas*, 1996. Σελ. 392. Pin. 438, qui la date du dernier quart du XIV[e] siècle.

[10] *Weitzmann et al.*, 1966. Tab. 159; *Vassilaki-Karakatsani*, 1966—1969. Πιν. 83.

[11] Византия. Балканы. Русь. Икона конца XIII—первой половины XV века: Каталог выставки к XVIII Международному конгрессу византинистов. М., 1991. № 96 (далее — Византия. Балканы. Русь, 1991); *Vokotopoulos*, 1995. Fig. 113.

[12] L'icône a été publiée par: *Chatzidakis M.* L'icône byzantine // Saggi e Memorie di Storia dell' Arte. 1959. T. 2. P. 35. Fig. 22; *Grabar*, 1975. Pl. en couleur D. Fig. 81—83. N 38; *Loverdou-Tsigarida*, 1996. Σελ. 493—496. Πιν. 439; *Tsigaridas*, 1996. Σελ. 392—393. Pin. 439; *Кондаков*, 1902. С. 188, avance un point de vue erroné, à savoir que l'icône a été réalisée à la fin du XVI[e] siècle ou a été repeinte à cette époque.

[13] *Weitzmann et al.*, 1966. Pl. 78; Holy Image. Holy Space. Icons and Frescoes from Greece: (Catalogue de l'exposition aux USA du 21.8.1988 au 14.1.1990). Athènes, 1988. Fig. 64—65; *Bank*, 1985. Fig. 292—293.

[14] *Vassilaki-Karakatsani*, 1966—1969. Πιν. 83.

[15] C'est aux mêmes conclusions, en ce qui concerne le lieu de fabrication du revêtement de ces icônes, qu'arrive: *Loverdou-Tsigarida*, 1996. Σελ. 493—497; *Vassilaki-Karakatsani*, 1966—1969. Σελ. 205, admet également que l'icône de la Vierge Odigitria du monastère de Vatopédi provient du même atelier.

[16] Photographie de l'icône publiée par Kondakov: *Кондаков*, 1902. С. 192. Ил. 73; *Grabar*, 1975. P. 68. Tab. 87.

[17] Voir: *Loverdou-Tsigarida*, 1996. Σελ. 497. Πιν. 331. Sur l'art de l'icône, voir: *Tsigaridas*, 1996. Σελ. 394—395. Πιν. 331. Voir également: *Grabar*, 1975. P. 68.

[18] Voir: *Millet*, 1916. P. 75—79; *Baltoyanni Ch.* Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο. Τ. 373 του Βυζαντινού Μουσείου // ΑΑΑ. 1984. T. 17. Σελ. 51.

[19] *Achimastou-Potamianou M.* Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές τοιχογραφίες. Athènes, 1994. Πιν. 151—152, 155.

[20] L'icône de la Sainte Trinité de Rubliev, d'après: *Lazarev V.* Moscow School of Icon-Painting. Moscou, 1971. P. 35, 37, date de 1411, tandis que pour d'autres vers 1425—1427; Византия. Балканы. Русь, 1991. № 84, où l'on trouve une bibliographie relative. Voir également la correspondance physionomique et en partie stylistique dans le rendu du visage entre l'archange Michel dans la grande Déésis du Kremlin (fin XIV[e] siècle), attribuée à Théophane le Grec (Византия. Балканы. Русь, 1991. № 65) et l'archange Gabriel de l'icône de Vatopédi.

[21] Uspenskij la considère, à tort, comme une oeuvre de l'époque d'Andronic II Paléologue (1282—1328): *Успенский П.* Первое путешествие в афонские монастыри и скиты: 1848 год. М., 1880. Ч. 2, отд. 2.

Ефтимиос Н. Цигаридас (*Фессалоники*)

ИКОНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV в. ИЗ МОНАСТЫРЯ ВАТОПЕД НА АФОНЕ

Резюме

Предмет настоящего исследования — четыре иконы второй половины XIV в. из исключительно богатой коллекции монастыря Ватопед. В монастыре Ватопед хранится значительное число икон — более трех тысяч; это одна из богатейших коллекций мира.

Икона «Снятие с Креста» (в сохранившемся виде 133 × 133 см) по иконографии и композиционному решению непосредственно связана с фрес-

кой «Снятие с Креста» из Протата. Уравновешенность и симметрия композиции, естественность поз и движений, пластическая определенность фигур и выражение страдания на ликах, в которых, однако, отсутствует напряженность, — все это делает икону шедевром палеологовского искусства, прекрасно отражающим идеи исихазма, важнейшего течения в духовной жизни третьей четверти XIV в. Родство с лучшими произведениями этого времени из Фессалоник или Константинополя, такими как «Богоматерь с Иоанном Богословом», 1371 г. (Музей в Софии), «Христос Пантократор», 1363 г., из афонского монастыря Пантократора (ГЭ), фрески церкви Богородицы Перивлепты в Мистре, 1360—1370 гг., а также высокое качество живописи иконы говорят в пользу фессалоникского или константинопольского происхождения «Снятия со креста».

Иконы «Богоматерь Одигитрия» и «Троица», близкие по размерам (115 × 90 см и 117 × 92 см), стилистическим и техническим характеристикам, очевидно, одновременны друг другу и принадлежат к чтимым иконам одного иконостаса. Обе они — очень высокого для этого времени качества живописи, и происходят из одной иконописной мастерской. Более того, типологическое родство иконы Одигитрии с одноименной иконой фессалоникского происхождения из Византийского музея в Афинах подкрепляет традиционное мнение о происхождении обеих ватопедских икон из Фессалоник. Икона «Троица», одно из наиболее светлых творений позднепалеологовской живописи, благодаря своему композиционному замыслу и техническому исполнению, стала образцом для иконописцев критской школы в XV в.

Наконец, икона «Благовещение» является одним из лучших памятников искусства рубежа XIV и XV вв. и относится к числу шедевров позднепалеологовского искусства придворного круга. Отмечаемая нами тесная художественная связь между иконой «Благовещение» и «Троицей» Андрея Рублева указывает на существование общих прототипов, которые повлияли на формирование творчества великого русского иконописца первой четверти XV в.

ЦАРЬГРАДСКАЯ СВЯТЫНЯ «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ» И ЕЕ ПОЧИТАНИЕ В МОСКОВСКОЙ РУСИ

Л. А. Щенникова (*Москва*)

Среди памятников христианского искусства, которым посвятил свои научные труды А. Н. Грабар, значительное место занимает константинопольская икона «Богоматерь Одигитрия».[1] Статьи А. Н. Грабара дают богатый материал для дальнейшего исследования проблем, связанных с этим уникальным богородичным образом, в том числе и для вопроса о его почитании на Руси.

Главная богородичная икона византийского мира константинопольская «Одигитрия», помимо статей А. Н. Грабара, упоминается во многих исследованиях.[2] В последние годы появилось несколько новых работ, касающихся почитания знаменитого образа.[3] На основании опубликованных материалов А. М. Лидов подготовил обобщающую статью для энциклопедического словаря «Чудотворные иконы Богоматери».[4]

Приведем наиболее существенные исторические сведения и суждения исследователей, касающиеся нашей темы.

Почитание иконы Богородицы, находившейся в придворном храме, именуемом Одигон, вероятно, началось во времена императора Михаила III (842—867 гг.); первое же упоминание этого названия относится к X в.[5] В более позднем сочинении (XII (?) в., Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως, III, 27) рассказывается, что Михаил III построил храм Одигон на месте часовни у святого источника, в котором слепые омывали глаза и получали исцеление.[6]

Важнейшее свидетельство о константинопольской «Одигитрии» сохранилось в латинской рукописи XII в., представляющей собой перевод с греческого первоисточника 1063—1081 гг., описывающего святыни Константинополя:[7] «В части дворца рядом со Святой Софией, на морском берегу около Большого дворца находится монастырь Святой Марии Богородицы.

А в том монастыре — святая икона Святой Богородицы, называемая Одигитрией, что переводится „путеводительница“, потому что некогда было двое слепых, которым явилась Святая Мария, отвела их в церковь свою и просветила их глаза, и они увидели свет. Эту икону Святой Марии Богородицы написал святой Лука Евангелист, [изобразив] Спасителя на руке ее. С этой иконой Богородицы совершают процессии каждый вторник по всему городу, с великими почестями, пением и гимнами. Много народу ходит с ней: мужчины впереди, а женщины позади».

В компилятивном сочинении 1438/1439 г. «Повесть о всечестном и божественном храме Пресвятой Богородицы, именуемом Одигон», также сообщается о чудесном источнике, от воды которого некогда получили исцеление двое слепых; с тех пор это место прозвали «именем Проводников (τῶν Ὁδηγῶν)».[8] В конце Повести рассказывается о некой нечестивой женщине, попытавшейся приблизиться «к чтимой иконе Богоматери, которая в точности и как бы неизменно списанная со священного первообраза, была установлена во святом предложении Божественных Таин», чтобы «выцарапать божественные очи честнаго этого лика Богоматери и как бы ослепить его». За эту дерзость она была жестоко наказана: Богоматерь сама протянула руку и лишила нечестивицу зрения; раскаявшись, женщина избрала «монашеское житие», прислуживая в храме Одигитрии и наделяя святой водой из источника болящих. «С этих-то пор установился такой обычай, сохраняемый из поколения в

поколение и до сего дня...», — заключает свое писание сочинитель Повести.[9]

В период археологических работ 1923—1933 гг. в районе предполагаемого местонахождения монастыря (к востоку от Св. Софии) было обнаружено здание с двумя бассейнами, позволяющее с определенной долей уверенности отождествить его с руинами монастыря Одигон и его чудесного источника.[10]

О «святой воде» монастыря «Дигитрия» упоминается в анонимном русском «Сказании о святых местех» конца XIV в.[11]

Косвенным свидетельством, указывающим на связь культа царьградской «Одигитрии» с целительной водой источника и водоосвящением, является изображение в клейме иконы последней четверти XIV в. «Похвала Богоматери, с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля.[12] В композиции, иллюстрирующей кондак 1 Акафиста, икона «Одигитрия» помещена на подставке, укрепленной на источнике-колодце.[13]

Однако все эти свидетельства не идут ни в какое сравнение с многочисленными и подробными сообщениями русских паломников XIV—начала XV в. о другом широко известном чудодейственном источнике — в монастыре Христа Милостивого (φιλάνθρωπος), расположенном за дворцом в Манганах и монастырем Св. Георгия на берегу моря.[14] О церкви Христа Милостивого упоминают Стефан Новгородец, Игнатий Смолянин, автор анонимного «Сказания о святых местех» конца XIV в., дьяк Александр, инок Зосима.[15] Монастырь славился чудотворным образом Христа, изображенным на стене (поэтому церковь называли «Христос стоит»), чудодейственной водой источника, вытекающего из-под храма, и целительным песком. Стефан Новгородец (1345—1349 гг.) говорит, что «то бо место подобно Соломони купели иже в Иерусалиме», ибо «ту лежит множество болящих и от инех градов привозят, и принимают исцелениа».[16] Самое подробное описание оставил автор анонимного Сказания: «Есть по заду Маньган близ на восток над морем есть церковь; святыи Спас сам преобразился на стене. Тот Спас много болных исцеляет. В тоиж церкви лежит святыи Аверкии в теле; святого Аверкеа поднимают во всякую среду и в пяток, поставляют его, больным исцеление от него бывает... А под Спасом есть святаа вода, межю стены градноя и морем заключена в голупци в каменом; тою водою умываются и пьють ея, исцеление от нея бывает. Тутож близ святыа воды вскраи моря болныи погребают ногы в песок; червие избегают из ног и изо всего тела, и бывают здрави».[17]

Э. П. Саликова верно отметила, что на иконе «Похвала Богоматери, с Акафистом» кондак 11 («Пение всякое побеждается, спростретися тщащеся ко множеству многих щедрот твоих...») иллюстрируется изображением «конкретных царьградских реалий» — образом «Христа стоящего» на фоне стены-башни, которому предстоят восхваляющие его святители, а внизу показан песчаный холм с колодцем-источником и множество болящих, припадающих к святой воде и зарывающих ноги в целительный песок.[18]

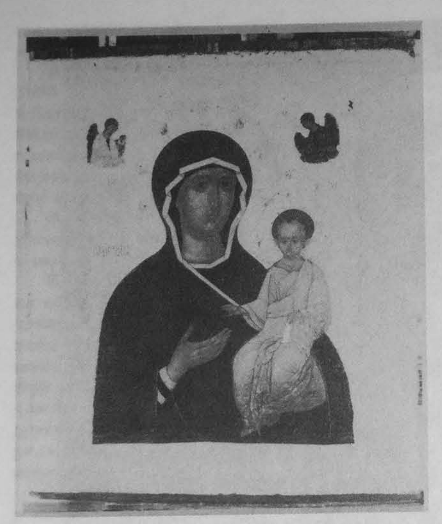
В клейме, иллюстрирующем кондак 13 («О всепетая Мати...» — молитва, обращенная к Богоматери), также как в иллюстрации кондака 1, вновь показана «Одигитрия»: изображена знаменитая вторничная процессия с чудотворным образом монастыря Одигон, упоминаемая в многочисленных свидетельствах XII—XV вв. и наиболее подробно описанная Стефаном Новгородцем.[19]

Не рассматривая подробно другие многочисленные материалы, достаточно хорошо изученные, но принимая во внимание наблюдения исследователей, сопоставляя исторические свидетельства и изображения, можно сделать несколько определенных выводов о почитании константинопольской «Одигитрии». Отметим наиболее существенные из них и прежде всего те, которые имеют отношение к почитанию этой святыни на Руси.

1. Главным и самым знаменитым богослужением с иконой «Одигитрия» был ее еженедельный вторничный «выход» на площадь перед монастырем Одигон и «хождения» по городу, зафиксированные в письменных источниках XI в. (процессия с «Одигитрией» здесь уже названа почитаемой традицией), но восходящие, вероятно, к IX в. или даже более раннему времени; видимо, тогда же константинопольскую «Одигитрию» отождествили с иконой Богоматери письма евангелиста Луки, о которой упоминается в Сказании о чудотворных иконах (IX в.);[20] «хождение» по городу и вторничный «выход» иконы изображены на фреске XIII в. во Влахернском монастыре близ Арты и в клейме кремлевской иконы «Похвала



«Богоматерь Владимирская» (средник иконы). Византия. Начало XII в. ГТГ



«Богоматерь Одигитрия». Византийская икона XIV (?) в., переписанная Дионисием в 1482 г. Из Вознесенского монастыря в Московском Кремле. ГТГ

Богоматери, с Акафистом»; эта процессия подробно описана паломниками XIV—XV вв.[21]

2. Не позднее XI в. заступничество Богоматери, являемое в чтимом образе Одигитрии, соотнесли с событиями чудесного избавления Константинополя от нашествия аваров и славян в 626 г. при императоре Ираклии и патриархе Сергии, затем от арабов при Константине IV Брадатом (Погонате) и от осады «агарян» 717 (718—719) г. при императоре Льве Исавре. По случаю спасения Константинополя в 626 г. к Акафистному гимну начала VI в., приписываемому Роману Сладкопевцу, был добавлен вступительный стих, восхваляющий Богородицу как непобедимую «водительницу в битве и защитницу» города, избавляющую от всякой опасности. Акафист, посвященный Христу и Богоматери и первоначально читаемый на Благовещение, к X в. вошел в состав всенощной службы пятой недели Великого поста (суббота Акафиста), в синаксарном чтении которого рассказывалось о трех осадах.[22] В синаксаре Никифора Каллиста (начало XIV в.) указывается, что во время осады 717 г. носили «Одигитрию».[23] Славянский перевод Постной триоди следует греческой традиции: для избавления города от «агарян» в правлении Льва Исавра по стенам города носят Честное древо животворящего креста и чтимую икону Богоматери Одигитрии.[24] Согласно сообщению поздних источников, в воспоминание чудесных событий на пятой неделе Великого поста «Одигитрию» приносили в императорский дворец, где она оставалась до окончания пасхальной седмицы.[25]

3. В правлении династии Комнинов «Одигитрия» почиталась как палладиум города, личная святыня императоров, главная икона-ходатаица за души усопших, непобедимая воевода, избавительница от недугов и всяческих бед. Иоанн Комнин (1118—1143 гг.) поместил икону в императорский дворец и установил ежегодное приношение «Одигитрии» в монастырь Пантократора, родовой мавзолей, в дни памяти основателей монастыря и других погребенных там родственников.[26]

4. Новое почитание «Одигитрии» началось после освобождения Константинополя от латинян. В 1261 г. Михаил VIII Палеолог торжественно вошел в столицу с чудотворной иконой (в период латинской оккупации она находилась в захваченном венецианцами монастыре Пантократора).[27] В течение XIII—XV вв. икона хранилась в монастыре Одигон; слава чудотворного образа распространилась по всему христианскому миру.

5. По свидетельству историка Михаила Дуки, царьградская святыня (икона Богородицы, которую отождествляют с чудотворной «Одигитрией»), в период осады Константинополя в 1453 г. находившаяся в монастыре Хора, была уничтожена турками, делившими ее драгоценный оклад.[28] Представление о погибшем чудотворном образе дают описания испанских паломников XV в., отдельные изображения процессий с «Одигитрией» и иконы-списки. Руи Гонсалес де Клавихо (1403—1406 гг.) отмечает, что «образ выполнен на квадратной доске около шести пядей в ширину и столько же в длину; он укреплен на двух ножках, а сама доска покрыта серебром, и в нее вделано много изумрудов, сапфиров, бирюзы, жемчуга и других разных камней, и вставлена она в железный киот».[29] Перо Тафур (1437 г.) был поражен необычайной тяжестью иконы (вероятно, из-за массивного оклада с драгоценными камнями), она показалась ему «написанной на камне»; согласно сообщению



Поклонение иконе «Одигитрия». Выходная миниатюра греко-латинской Псалтири Гамильтона. Около 1300 г. Берлин, Гос. музеи, Гравюрный кабинет, 78.А.9

Тафура, на другой стороне иконы было изображено «Распятие».[30]

Наиболее точное изображение константинопольской «Одигитрии» (или ее прямого списка) можно, кажется, видеть на выходной миниатюре греко-латинской Псалтири Гамильтона (около 1300 г.), хранящейся в Гос. музее в Берлине.[31] На миниатюре представлено семейство (возможно, члены братства, служившего чудотворной иконе в монастыре[32]), поклоняющееся «Одигитрии» — константинопольской святыне или ее точному списку. Особенность изображенной иконы — широкая, почти квадратная доска и полуфигуры архангелов в углах. Вероятно, образы поклоняющихся архангелов являлись характерной особенностью константинопольской «Одигитрии»: их изображения присутствуют на ряде икон

Богоматери, которые, судя по надписям, именующим образ Одигитрией, представляют собой копии-списки или близкие воспроизведения царьградской святыни.[33]

6. Исследуя вопрос о почитании «Одигитрии», ученые, кажется, до сих пор не обратили должного внимания на один важный аспект: на связь культа главной богородичной иконы Константинополя с целительной (святой) водой, о чем свидетельствует Сказание о происхождении наименования монастыря и его чтимой иконы. Вероятно, «Одигитрия» участвовала в чине малого освящения воды со святыми мощами и чудотворными иконами, что могло регулярно происходить в монастыре Одигон (а также во Влахернах, куда приносили чудотворную икону). Помимо этого «Одигитрия», видимо, выносилась вместе с Древом животворящего креста на водоосвящение 1 августа.[34] Праздник 1 августа был сугубо императорским: в тот день богослужение совершалось только в Великой церкви. В крестный ход на Спасов источник за городской стеной выходил сам император: после освящения воды возвращались в Святую Софию, где святыни оставались на некоторое время. Начиная с 1 августа, крестный ход совершали ежедневно в течение 15 дней; завершали «хождения» праздником Нерукотворному образу и воспоминанием избавления от варваров 16 августа.

Путь от Святой Софии к Спасову источнику шел мимо монастыря Одигон. Вероятно, «Одигитрию» брали в крестный ход не только 1 августа, но и в последующие дни. В период ежедневных крестных ходов «Одигитрия» вместе с Древом животворящего креста скорее всего находилась в Святой Софии. Косвенным свидетельством может служить сообщение испанского путешественника Клавихо, что «в некоторые годичные праздники этот образ («Одигитрии». — *Л. Щ.*) переносят в церковь Святой Софии с большим торжеством, так как народ его очень почитает».[35] В богослужебных текстах «Одигитрия» прославляется наравне (и вместе) с Древом животворящего креста: в синаксаре Постной триоди (суббота Акафиста) рассказывается о победе над варварами в 717 (718—719) г. обношением города честным Древом животворящего креста и чудотворной иконой Одигитрии.

Важным косвенным свидетельством участия «Одигитрии» в водоосвящении и крестных ходах к Спасову источнику являются изображения в клеймах уже упоминавшейся иконы «Похвала Богоматери, с Акафистом», рассмотренной Э. П. Саликовой (см. выше). Автор иконы (или составитель ее иконографической программы), хорошо знакомый со святынями Константинополя, как бы сопоставляет источник святой воды — колодец с расположенной над ним иконой Одигитрии (кондак 1 «Взбранной воеводе...» (со знаменитым Спасовым источником (кондак 11 «Пение всякое побеждается...»). Изображение Спасова источника на иконе «Похвала Богоматери», где представлена константинопольская «Одигитрия», по нашему мнению, указывает на «хождение» главной богородичной иконы в прославленный монастырь Спаса Милостивого. Сопоставление двух чудесных источников отражено и в повествованиях XIV—XV вв.: Стефан Новгородец сравнивает Спасов источник с купелью Соломона в Иерусалиме; автор Повести о монастыре Одигон говорит об источнике «в прибежище» монастырского храма Богоматери, не умалившем «прежний Силоам» (в Иерусалиме). Правда, из контекста Повести не совсем ясно, о каком источнике идет речь: о том, который был в монастыре Одигон, или об источнике в монастыре Спаса Милостивого. Двое слепых как будто проходили *мимо* Богородичного храма (?); когда им вернулось зрение после омовения лиц, они воздали «должное благодарение и славу Богу, Виновнику чуда».[36] Не исключено, что слепцов, приходивших к Богородичному храму, находившиеся там служители (или монахи) провожали именно к Спасову источнику, на пути к которому располагался монастырь Одигон. Возможно и другое объяснение: сама богородичная икона «ходила», указывая путь болящим, к Спасову источнику на водоосвящение 1 августа и в другие дни (возможно, в среду и пятницу, когда там «поднимали мощи» святого Аверкия).[37] Воду Спасова источника, освященную мощами святого Аверкия и Древом животворящего креста, с участием «ходившей» туда иконы Одигитрии, вероятно, приносили в Богородичный монастырь Одигон. Можно было бы предположить, что в последнем также совершали малое водоосвящение (с омовением мощей и иконы Одигитрии) в дни вторничных молебнов, но ни один из паломников не упоминает об этом обычае. В любом случае факт участия главной богородичной иконы Константинополя в чине малого водоосвящения и ее связь с каким-то целительным



«Богоматерь Одигитрия». Список с чтимой иконы Вознесенского монастыря. Конец XV в. Из собрания П. Д. Корина. ГТГ



«Богоматерь Одигитрия». Шитая пелена. Вклад княгини Домники Михайловны Мстиславской к иконе «Богоматерь Одигитрия» в Вознесенском монастыре. 1630 г. Музей «Московский Кремль»

источником (или святой водой) не вызывает сомнения, но, напротив, находит подтверждение в почитании других чудотворных икон.

Константинопольская «Одигитрия» была самой прославленной богородичной иконой византийского мира. Почитание других образов во многом следовало ее культу. При этом константинопольская «Одигитрия» прославлялась либо прямо и непосредственно в копиях-списках, называемых «Одигитрией» (или повторяющих ее иконографию), либо косвенно — в других богородичных иконах, соотносимых и сопоставляемых в их культах с царьградской святыней. Н. Паттерсон-Шевченко приводит несколько интересных свидетельств. Так, в XI—XII в., «после того, как по вторникам была учреждена процессия с Богоматерью Одигона, установили также еженедельное служение (литанию) Богоматери „Римской", чудесным образом вернувшейся в Константинополь и помещенной в Халкопратийском храме».[38] В XII в. в Фессалониках была известна икона, называемая «Одигитрией» (вероятно, точный список с царьградской); она почиталась как защитница города.[39] Иконы, чтимые в различных городах и селениях, обычно получали личные наименования, подобно иконе Богоматери Навпактиссе из сельской местности близ Фив; эту икону, прославленную в XI—XII вв., переносили от одного храма к другому, где она оставалась в течение месяца.[40]

Не менее важным свидетельством прославления местночтимых богородичных икон в соотношении с культом константинопольской «Одигитрии» дают некоторые изображения в циклах Акафиста. В Марковом монастыре (около 1380 г.) близ Скопье в композициях, иллюстрирующих две последние строфы Акафиста, наглядно сопоставляется празднование константинопольской «Одигитрии» в воспоминание избавления города от аваров и славян в 626 г. (строфа 24) с празднованием чтимой в Марковом монастыре (?) выносной иконы, на которой Богоматерь представлена с прильнувшим к ее щеке младенцем (строфа 23).[41]

Почитание «Одигитрии» на Руси в целом также следовало традиции Константинополя и других центров византийского мира, но имело свои особенности, обусловленные русской историей. В Северо-Восточной Руси культ царь-



«О Всепетая Мати...» (кондак 13). Клеймо иконы «Похвала Богоматери, с Акафистом». Конец XIV в. Успенский собор Московского Кремля

градской святыни получил отражение в почитании трех икон: «Богоматери Владимирской», «Одигитрии» из Вознесенского монастыря и «Одигитрии Смоленской».

Культ греческой иконы Богоматери, в 1155 г. перевезенной из киевского Вышгорода во Владимиро-Суздальское княжество и ставшей здесь прославленной святыней, сложился благодаря ревностному почитанию иконы князем Андреем Боголюбским и клиром хранившего икону Успенского собора. Эта икона, получившая во Владимире наименование «Богородица Владимирская», по своему значению в русской истории, духовной культуре и церковной жизни была *подобна* константинопольской «Одигитрии».[42] Князь Андрей Боголюбский украсил икону богатейшим окладом из золота и серебра, с множеством драгоценных камней и жемчуга (так была украшена и главная икона Константинополя); подражая императору Мануилу Комнину и его отцу Иоанну II, он прославлял свою Путеводительницу — «Богоматерь Владимирскую», устанавливая в ее честь торжества и празднества, напоминавшие литии и «хождения», совершаемые с царьградской святыней. Особенно следует отметить участие «Владимирской» иконы в чине водоосвящения, видимо, прямо восходящем к культу константинопольской «Одигитрии». Согласно Сказанию о чудесах «Богоматери Владимирской» второй половины XII в., большинство

исцелений происходило от святой воды, получавшейся от омовения чудотворной иконы.[43] Святыня Андрея Боголюбского «Богоматерь Владимирская», как и константинопольская «Одигитрия», вероятно, выносилась на водоосвящение в праздник 1 августа, установленный князем Андреем Боголюбским.[44]

Новый этап в прославлении «Богоматери Владимирской» начался на рубеже XIV—XV вв. В этот период ее восприятие как «Одигитрии» становится более глубоким и непосредственным. При этом легендарная предыстория русской святыни, подобно константинопольской «Одигитрии», связывается с апостольским авторитетом Луки евангелиста (сказание о Луке впервые соединяется с «Владимирской» иконой в Повести начала XV в. о нашествии Темир Аксака в 1395 г.).[45]

В конце XIV в. в Северо-Восточной Руси появились точные копии-списки константинопольской «Одигитрии». Письменные источники и сохранившиеся иконы дают богатый материал, показывающий соотношение «Богоматери Владимирской» и привезенных на Русь (или здесь исполненных) списков чудотворного царьградского образа.

В 1381 г. архиепископ Суздальский Дионисий прислал из Константинополя две иконы Богоматери Одигитрии, поставленные в два главных города новой архиепископии.[46] Об этом сообщается в Троицкой летописи: «Того жь лета Дионисии, епископъ Суждалскыи, посла изо Царягорода съ черньцемъ съ Малахиемъ съ Философомъ икону, *преписавъ образъ пречистыя божия матери, иже исходить въ Одигитриа въ вторник, въ тотъ же образъ въ долготу и въ ширину* (курсив мой. — *Л. Щ.*), а другую икону посла образъ тое же пречистыа божия матери, юже преписавше и привезоша на Русь, и едину убо поставиша въ церкви въ святомъ Спасе въ Новегороде въ Нижнемъ, а другую поставиша въ Суждале въ сборнои церкви».[47]

Вероятно, епископ Дионисий был свидетелем выноса иконы из монастыря Одигон, возможно, молился пред этим чудотворным образом Царьграда и, получив от него действенную помощь или духовное утешение, захотел иметь списки в своей архиепископии.

Э. К. Гусева верно отметила, что культ «Одигитрии» в Московском княжестве распространился во многом благодаря суздальской



«Богоматерь Одигитрия». Икона и оклад XIV в. Византия. Из Благовещенского собора Московского Кремля. Оружейная палата

княжне Евдокии, ставшей супругой великого князя Дмитрия Ивановича в 1367 г.[48] В 1383 г. архиепископ Дионисий заказал драгоценный ковчег-мощевик для «больших» Страстей Спасовых, привезенных им из Царьграда.[49] В 1401 г. после смерти суздальско-нижегородского князя Дмитрия Константиновича и архиепископа Дионисия ковчег с «большими» Страстями Спасовыми был торжественно перенесен в Москву.[50]

Это важное для Москвы событие совершилось, видимо, не без участия великой княгини Евдокии, прославившейся как устроительница храмов и монастырей, заботившейся об их благолепном украшении и наполнении святынями. В 1393 г. Евдокия поставила на своем дворе в Московском Кремле церковь во имя Рождества Богородицы, которую поручила расписать в 1395 г. Феофану Греку и Семену Черному.[51] Задолго до этого, еще в 1386 г., как следует из летописного рассказа Воскресенской летописи под 1467 г., она основала в



«Богоматерь Одигитрия». Средник шитой пелены. Середина XV в. Музей «Московский Кремль»

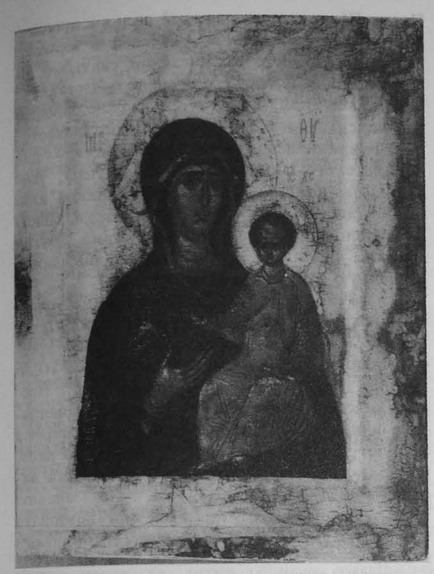
Кремле женский Вознесенский монастырь.[52] В 1407 г. здесь был заложен новый каменный храм; в том же году княгиня Евдокия (в иночестве Ефросиния) умерла и была погребена в своем монастыре.[53]

Вероятно, вместе со Страстями по инициативе княгини Евдокии в Москву была перенесена и другая святыня архиепископа Дионисия — икона-список царьградской «Одигитрии», поставленный, скорее всего, в одном из основанных княгиней храмов.

В. Н. Лазарев первым высказал предположение, что сохранившаяся в Вознесенском монастыре Московского Кремля икона «Одигитрия» могла быть одним из тех списков, которые в 1381 г. прислал на Русь суздальский епископ.[54] Это предположение подтверждается сопоставлением летописных свидетельств и сравнением иконы из Вознесенского монастыря со списками-копиями царьградской «Одигитрии». Об «Одигитрии» Вознесенского монастыря имеется очень важная летописная запись: «Въ лето 6990 [1482]. Сгоре икона Одигитрие на Москве въ церкви каменой святаго Възнесения, чюдная святая Богородица Гречьского писма, *въ ту меру сделана якоже въ Цареграде чюдная, еже исходитъ во вторник да въ среду на море* (курсив мой. — *Л. Щ.*); толико образъ той сгоре да кузнь, а доска ся остала; и написа Денисей иконникъ на тои же дске въ тои же образъ».[55] Сопоставляя этот текст с летописным свидетельством о присланных епископом Дионисием иконах (см. выделенное курсивом в цитатах здесь и выше), можно сделать вывод, что и «Одигитрия» из Вознесенского монастыря, и присланные в 1381 г. иконы были точными списками царьградской святыни. Летописное сообщение 1482 г. принадлежит лицу, прекрасно знакомому с культом константинопольской «Одигитрии», и является дополнительным косвенным свидетельством «хождения» иконы к Спасову источнику на водоосвящение: Богородица «исходит» на море во вторник и в *среду* — именно в тот день, когда в монастыре Спаса Милостивого «поднимали» мощи святого Аверкия (см. выше).

Принимая по внимание вышеизложенные события русской истории и духовной жизни конца XIV—начала XV в., представляется вполне возможным отождествить «Одигитрию» Вознесенского монастыря со списком «Одигитрии», исполненным в Константинополе в 1381 г.

Судя по летописной записи 1482 г., Дионисий поновил обгоревшую греческую икону, сохранив ее прежний рисунок, — написал «в той же образ». Поясной образ Богоматери исполнен на большой доске, по своим пропорциям приближающейся к квадрату, с широкими полями, предназначенными для оклада.[56] Изображения Богоматери и младенца фронтальные, лик Марии слегка повернут вправо. Левой рукой младенец Христос держит свиток, упирающийся в колено. В верхних углах иконы — полуфигуры поклоняющихся архангелов с надписями их имен: Михаил — слева, Гавриил — справа. Слева, над плечом Богоматери, надпись, называющая образ Одигитрией. Икона была двусторонней: доска с обеих сторон обработана под живопись. Возможно, по причине сильного разрушения живописи в пожар 1482 г. изображение на тыльной стороне не было восстановлено (оборот, видимо, закрыли «рубашкой» из дорогой ткани).



«Богоматерь Одигитрия». Икона. Конец XV в. Благовещенский собор Московского Кремля



«Богоматерь Одигитрия Смоленская». Список с чудотворной иконы Богоматери Смоленской. 1456 (?) г., прописи XIX в. Оклад XVI—XVII в. Оружейная палата

Все отмеченные иконографические особенности «Одигитрии» из Вознесенского монастыря полностью совпадают с особенностями копий-списков царьградской святыни[57] и свидетельствуют о том, что она действительно была ее точным списком.

Вероятно, чтимому образу Вознесенского монастыря посвящена знаменитая шитая пелена конца XV в., исполненная, как считают исследователи, по заказу княгини Елены (Волошанки), дочери молдавского князя Стефана Великого, выданной замуж за старшего сына Ивана III Ивана Ивановича Молодого в 1482 г. По мнению М. В. Щепкиной (ее мнение поддерживает также Н. А. Маясова), пелена вышита по случаю торжественной коронации Димитрия, сына княгини Елены, состоявшейся 4 февраля 1498 г. На пелене представлен крестный ход в Вербное воскресение 8 апреля 1498 г., в котором принимал участие великий князь Иван III и его коронованный внук Димитрий[58] (см. статью Л. М. Евсеевой в наст. изд.).

А. Н. Грабар подверг сомнению утверждение М. В. Щепкиной относительно конкретного исторического события, убедительно показав, что сюжет пелены восходит к сцене Акафиста Богоматери, изображающей вынос главной царьградской святыни — иконы Одигитрии, совершавшийся по вторникам.[59]

Установленная А. Н. Грабаром зависимость композиции пелены от иллюстрации соответствующего стиха Акафиста очевидна (ср. с иллюстрацией кондака 13 на иконе «Похвала Богоматери, с Акафистом» из Успенского собора). Вместе с тем, предложенная М. В. Щепкиной историческая идентификация персонажей кажется правдоподобной, хотя и не может быть однозначной. Несомненно, что здесь представлен великий московский князь со своей семьей и митрополит с церковным клиром. Совершаемое ими действо мало похоже на традиционный крестный ход, в который брали несколько чтимых икон. На пелене представлен вынос только одной «Одигитрии», причем тем самым способом,

каким выносили по вторникам главную царьградскаую икону.

По нашему мнению, пелена изображает торжественный молебен, совершаемый в Московском Кремле на площади перед той чтимой иконой Одигитрии, которая считалась тогда точным списком царьградской святыни.[60] Такой иконой была именно «Одигитрия» из Вознесенского монастыря,[61] о чем свидетельствует вышеприведенная летописная запись 1482 г.

Изображение иконы на пелене полностью совпадает с поновленным Дионисием образом «Одигитрии». При этом главная иконографическая особенность кремлевской иконы-списка и ее константинопольского протооригинала — полуфигуры архангелов — выделены крупным размером и репрезентативными позами, вероятно, для отличия ее от других икон Одигитрии, например, от «Одигитрии Смоленской» (см. ниже).

В конце XV в. молебны с чтимыми богородичными иконами, видимо, совершались еженедельно; следуя византийской традиции, они представляли собою либо пятничную вечернюю службу (пресбейа, параклетикос канон), либо молебен с Акафистом.[62]

Особое почитание в Москве конца XV в. «Одигитрии» из Вознесенского монастыря связано с исторической ситуацией. В 1473 г. великий князь Иван III женился вторым браком на племяннице последнего византийского императора Константина греческой царевне Софии (Зое) Палеолог. Воспитанная при папском дворе, она была свидетельницей активного участия икон Богородицы в церковной и государственной жизни Рима.[63] Утверждая свое положение в новой православной стране, греческая царевна стремилась возродить в Москве царьградско-римские ритуалы. Не исключено, что благодаря Софии Палеолог началось новое почитание древней греческой иконы «Одигитрия» из кремлевского монастыря великими княгинями в воспоминание о прославленной константинопольской «Одигитрии». Вероятно, именно она поручила поновление пострадавшей в пожар иконы Дионисию, работавшему тогда в Кремле, и могла быть инициатором пространной летописной записи 1482 г., в которой акцент поставлен на традициях духовной жизни Царьграда.

Другая православная чужестранка, Елена Стефановна, невестка великого князя Ивана III, также внесла свой вклад в прославление греческой иконы, увековечив торжественный молебен с кремлевской святыней на пелене конца XV в. Эта пелена, представляющая собой икону-картину, возможно, предназначалась непосредственно для того монастыря, где хранилась чтимая «Одигитрия», — для кремлевского Вознесенского монастыря, усыпальницы княгинь, основанной великой княгиней Евдокией, строившейся и позже, обновлявшейся и украшавшейся заботами других великих княгинь, не оставлявших вниманием и главную монастырскую святыню.

Ее почитание нашло отражение и в традиционном создании списков. В собрании Павла Корина сохранилась небольшая икона, представляющая собою копию прославленной «Одигитрии» из Вознесенского монастыря.[64] Пропорции доски с широкими полями, иконография фигур и надпись с именем «Одигитрия» следуют чтимой кремлевской иконе, но рисунок ликов более строгий, напоминающий византийские образы XIV в. По мнению В. И. Антоновой, этот список мог повторять греческую икону до поновления ее Дионисием в 1482 г.

В XVI—XVII вв. «Одигитрия» из Вознесенского монастыря оставалась важнейшей после чудотворной «Владимирской» кремлевской святыней. Согласно Чиновникáм Успенского собора XVII в., она выносилась вместе с древней «Владимирской» в большой крестный ход, в котором принимали участие царь и патриарх.[65] В 1630 г. княгиня Домника Михайловна Мстиславская «приложила по обещанию» к чтимой иконе лицевую пелену с повторяющим святыню образом «Одигитрии», обрамленным вышитыми вязью молитвами Богородице, с вкладной надписью под изображением: «ЛЕТА 7138 СИЮ ПЕЛЕНУ ПРИЛОЖИЛА ПО ОБЕЩАНИЮ КО ОБРАЗ ПРЕЧТОЙ БЦЫ И ЧСТНАГО И СЛЕВНАГ ЕА ОДГИТРА // ВОЗНСНСКОГО ДЕВИЧЯ МСТРЯ БОЯРИНА КНЗЯ ФЕДОРА ИВАНОВИЧА МСТИСЛАВСКОГ КНГИНИ ДОМНИКА МИХАИЛОВНА».[66]

* * *

В XV в. в Московском Кремле наряду с иконой из Вознесенского монастыря почитался и другой список константинопольской «Одигитрии», восходящий к чтимой иконе города

Смоленска. Древняя история смоленской святыни в письменных источниках не зафиксирована.[67] В XV в. чудотворную «Смоленскую» приносили в Москву. Об этом памятном событии была составлена Повесть, включенная в Московский летописный свод конца XV в.[68] В Повести, озаглавленной «О Пречистой Смоленской», содержатся чрезвычайно важные сведения о почитании икон в Москве второй половины XV в. Здесь рассказывается, что «в лето 6964» [1456] в январе месяце к великому московскому князю Василию прибыл смоленский владыка Мисаил «со многыми местичи Смоленскыми» с просьбой отпустить чудотворную «Смоленскую» икону Богородицы, которую «взял пленом» Юрга. Великий князь, посоветовавшись с митрополитом Ионой и прочими святителями, а также с боярами своими, помыслил, что нельзя более держать в плену «владычицю всего мира», и решил возвратить святыню. Он повелевает сотворить «празднество на отпущение пресвятыа Богородица чюдотворныа иконы»: в церкви Благовещения на дворе великого князя, где древняя «Смоленская» стояла «на деснеи стране от святых двереи царскых», перед образом *совершают молебен*, а затем *служат литургию*. После литургии митрополит Иона, великий князь и его супруга Мария с сыновьями *«знаменуются»* у чудотворного образа и со слезами провожают его. Икону вынимают из киота и отдают в руки смоленскому епископу Мисаилу. Вместе с чудотворной «Смоленской» иконой великий князь Василий возвратил также «и иные многы иконы, опроч того, менши тоа, златом же и камением и жемчугом украшены, того же плена». Из них митрополит Иона попросил оставить одну икону «Владычица со младенцом... на благословение и на воспоминание сего дне». Эта икона, видимо, была излюбленным богородичным образом великокняжеской семьи и, вероятно, изображала «Богоматерь Одигитрию», напоминавшую чудотворную «Смоленскую»; митрополит просил оставить ее «господину и сыну ми великому князю и княгини его и чадом его *на воспоминание дне сего*» (курсив мой. — *Л. Щ.*). Епископ Мисаил *«знаменует»* образом великокняжескую семью и отдает его в руки великому князю Василию. Чудотворную «Смоленскую» провожают два поприща за город — до церкви Благовещения на Дорогомилове; митрополит с «освященным събором» несут с собою и тот образ, который оставлен «на благословение великому князю». Затем все возвращаются, идуще «за тою иконою, иже остася» у великого князя. Пришедши в придворную церковь Благовещения, великий князь повелевает «поставити... ея на том месте, иде же преже стоала, ея же отпусти, икону», а также «повеле ину икону в тоа место писати, снем меру с неа и образ назнаменовав, а пред тою, иже оставлена, *повеле на всяк день молебен священником пети, акафист со икосы*» (курсив мой. — *Л. Щ.*).

Из контекста Повести не совсем ясно, с какой иконы был сделан список — с отпущенной «Смоленской» или с оставленной в соборе «на благословение». По нашему мнению, сняли меру и назнаменовали образ с чудотворной «Смоленской», что соответствовало традиции почитания прославленных икон.

В Повести нет известий о том, когда и при каких обстоятельствах появились в Москве чудотворная «Смоленская» и другие плененные Юргой иконы. Имя Юрги в летописях более не встречается. Его считали то литовским полководцем, перешедшим на службу к московскому князю, то московским воеводой. Наиболее убедительное объяснение дал А. А. Турилов.[69] По его мнению, Юргой называли в быту служилого новгородского князя Юрия Лугвеньевича (Семеновича) из рода Гедиминовичей. В 1440 г. он вернулся из Новгорода в Литву. Великий литовский князь Казимир Ягайлович дал ему в удел Мстиславль, Кричев и другие города и волости. Возгордившись, Юрий занял смоленский престол, но в том же году, увидев «свою неразсудную дерзость» и убоявшись «страхом велиим» великого князя Казимира, «избеже на Москву».[70]

Таким образом, оказывается, что древняя «Смоленская» икона находилась в Московском Кремле с 1440 по 1456 г. Однако именно возвращение чудотворного образа повлекло за собой его новое почитание в копиях-списках. Как следует из Повести, особо почитаемой иконой в придворном Благовещенском соборе была не только копия, сделанная с чудотворного смоленского образа в 1456 г., но также та икона, которую оставили на благословение великому князю. Более того, судя по тому вниманию, которое ей уделил составитель Повести, и повелению князя ежедневно служить перед нею молебен с Акафистом, можно ду-

мать, что именно эта икона стала тогда самой известной и прославленной.

Н. А. Маясова высказала убедительное предположение, что хранящаяся в музее «Московский Кремль» шитая пелена с образом Богоматери Одигитрии в среднике и святыми на полях была вышита в мастерской великой княгини Марии Борисовны, первой жены великого князя Ивана III, и предназначалась для оставленной в 1456 г. в Благовещенском соборе чтимой богородичной иконы.[71] Она сочла возможным отождествить с этим образом небольшую византийскую икону XIV в. в серебряном окладе, происходящую из собрания Благовещенского собора и ныне находящуюся в экспозиции Оружейной палаты.[72]

Изображения Богоматери и младенца Христа на этой иконе фронтальные, лики в легком повороте друг к другу. В левой руке младенца — положенный на колено красный свиток. Фон и поля сплошь закрыты чеканным серебряным окладом. Надпись на окладе называет икону «Одигитрией».

Предложенное Н. А. Маясовой отождествление этой иконы с чтимым в Благовещенском соборе богородичным образом кажется вполне правдоподобным и может быть подкреплено некоторыми наблюдениями. От второй половины XV—начала XVI в. сохранилось несколько десятков икон, представляющих «Богоматерь Одигитрию». Среди них выделяется ряд изображений, явно восходящих к одному и тому же образцу, отличающемуся от других вариантов «Одигитрии» отсутствием полуфигур архангелов и горизонтальным положением свитка в руке Христа.[73] Именно эти особенности свойственны византийской «Одигитрии» в серебряном окладе XIV в. и изображению на шитой пелене середины XV в. По нашему мнению, в конце XV—начале XVI в. оставленная в Благовещенском соборе икона, отождествляемая с византийской иконой XIV в. в серебряном окладе, являлась тем чтимым образцом, с которого делались копии-списки для других храмов и монастырей.

Икона из Благовещенского собора в Повести именуется «Владычица с младенцем» (распространенное наименование богородичных образов); перед нею, как *местночтимою*, повелением великого князя ежедневно служат молебен с Акафистом. В то же самое время в Благовещенском соборе почитался и список с чудотворной «Смоленской Одигитрии». 13 мая 1525 г. его перенесли в соборный храм Новодевичьего монастыря, освященный во имя «Одигитрии Смоленской».[74] В 1927 г. эту икону, благодаря ее богатому золотому окладу времени Бориса Годунова, венцам и жемчужной ризе XVII в., передали в Оружейную палату.[75] Первоначальная живопись иконы скрыта под записями XIX в.

Кремлевский список «Одигитрии Смоленской» 1456 г., по свидетельству летописной Повести, должен был повторять чудотворный образ. Смоленская святыня не сохранилась; о ней имеются лишь отдельные сведения.[76] Список из Благовещенского собора отличается вертикальным положением свитка в руке младенца и отсутствием образов архангелов. Вероятно, это было свойственно и чудотворной «Смоленской Одигитрии».

В отличие от «Одигитрии» из Вознесенского монастыря, в образе которой прославлялась великая царьградская святыня, в почитании «Одигитрии Смоленской» и ее списков основной акцент поставлен на русской истории и московско-смоленских отношениях. Икона именуется «Пречистой Смоленской»; в день ее празднования 28 июля читалась Повесть о Меркурии Смоленском, позднее — московская летописная Повесть о проводах чудотворного образа из Москвы в Смоленск.[77]

Итак, сопоставляя исторические свидетельства, сохранившиеся иконы и изображения чтимых богородичных образов, мы попытались дать представление о культе царьградской «Одигитрии» и его отражении в русских святынях, прославленных в Северо-Восточной Руси и особенно в великокняжеской Москве.

Так же, как и византийские императрицы, великие княгини и царицы русские были ревностными почитательницами икон Пресвятой Богородицы. Одна из них, Мария Борисовна Тверитянка, первая супруга великого князя Василия III, вышила в своей московской светлице подвесную пелену с образом «Одигитрии Смоленской»; эта пелена, вероятно, предназначалась под киот с чтимой богородичной иконой, оставленной в 1456 г. в Благовещенском соборе в память о возвращении в Смоленск его древней святыни. В конце XV в. великая княгиня Елена Стефановна Волошанка запечатлела на уникальной иконе-картине «молебное пение» в Московском Кремле, прославляющее список «в меру и подобие» царьградской святыни — «Одигитрию» из Вознесенского мо-

настыря. Вероятно, в XV в. были и другие, до нас не дошедшие, изображения чтимых в Кремле икон «Одигитрии».

Однако знаменательной особенностью русской духовной жизни являлось то, что при всем почтении к спискам знаменитой богородичной иконы Византии главной покровительницей Московской Руси, а затем и всего Русского государства была греческая икона начала XII в. — «Елеуса-Умиление» (по принятой в науке иконографической классификации), получившая наименование «Владимирская» и ставшая национальной русской святыней. Именно она воспринималась как *равнозначная* константинопольской «Одигитрии» в духовном, государственно-политическом и культурно-историческом отношении. В Москве XV в. именно она имела славу первой подлинной иконы Богородицы письма евангелиста Луки, в то время как копии константинопольской «Одигитрии» почитались либо как списки чудотворного царьградского оригинала, либо как святыни русской истории, получавшие свои местные наименования и прославление.

---

[1] См.: *Grabar A.* L'Hodigitria et l'Eléousa // ЗЛУ. 1974. Т. 10. С. 3—14 (далее — *Grabar*, 1974); *Grabar A.* Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 143—147 (далее — *Grabar*, 1976). *Грабар А. Н.* Заметка о методе оживления традиций иконописи в русской живописи XV—XVI веков // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 289—294 (далее — *Грабар*, 1981).

[2] Основные работы: *Кондаков Н. П.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1886. С. 14—16, 23—26, 77—78, 95 (далее — *Кондаков*, 1886); *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 152—211 (далее — *Кондаков*, 1915); *Wolff R. L.* Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople: the Church and the Icon of the Hodegetria // Traditio. 1948. Т. 6. Р. 319—328 (далее — *Wolff*, 1948); *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. 1: Le siège de Constantinople et le patriarchat oecumenique. Paris, 1953. Т. 3. Р. 208—218 (далее — *Janin*, 1953); *Babić G.* L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie) // ЗРВИ. 1973. Т. 14/15. С. 178—188 (далее — *Babić*, 1973); *Majeska G. P.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984. Р. 362—366 (далее — *Majeska*, 1984); *Freytag R. L.* Die autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte. Augsburg, 1985. S. 264—295.

[3] См.: *Belting H.* Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art / Transl. Ed. Jephcott. Chicago; London, 1994. Р. 73—77, 188—192 (далее — *Belting*, 1994); *Patterson Ševčenko N.* Icons in the Liturgy // DOP. 1991. Vol. 45. Р. 45—57 (рус. пер.: *Паттерсон Шевченко Н.* Иконы в литургии // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 36—54 (далее — *Паттерсон Шевченко*, 1994); *Eadem.* Servants of the Holy Icon // Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. Princeton, 1995. Р. 547—553 (рус. пер.: *Паттерсон-Шевченко Н.* Служители святой иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 133—144, далее — *Паттерсон-Шевченко*, 1996).

[4] Благодарю А. М. Лидова за предоставленную возможность ознакомиться с рукописью до публикации.

[5] Продолжатель Феофана (X в.), рассказывая о походе императора Михаила III на критян в 866 г., отмечает, что полководец Варда вошел (помолиться) «в храм пресвятой госпожи нашей Богородицы, именуемой Одиги» (*Продолжатель Феофана.* Жизнеописания византийских царей. СПб., 1992. С. 88). Исходя из этого, Н. П. Кондаков объясняет название храма как «храм вождей» (τῶν Ὁδηγῶν), а более позднее сказание о явлении двум слепцам Богоматери, приведшей их к храму, считает традиционной легендой; по имени храма получила наименование и находившаяся там икона: Никита Хониат говорит об образе Богоматери прозванной от храма «Одигов» «Одигитриею», в 1204 г. он был поставлен на стены города (*Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 157).

[6] См.: Scriptores Originum Constantinopolitanarum / Ed. Th. Preger. Lipsiae, 1907. С. 223; *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 157.

[7] Описание святынь Константинополя в латинской рукописи XII века / Пер., предисл. и коммент. Л. К. Масиеля Санчеса // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 436—439, 443.

[8] Повесть о храме Богородицы, именуемом Одигон / Пер., предисл. и коммент. А. М. Крюкова // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 468.

[9] Там же. С. 472.

[10] См.: *Majeska*, 1984. Р. 364.

[11] Ibid. Р. 139.

[12] Музей «Московский Кремль», инв. № Ж-256; 198 × 153 см.

[13] См.: *Саликова Э. П.* Отражение исторических константинопольских реалий в иконографии иконы последней четверти XIV века «Похвала Богоматери с Акафистом» // Проблемы русской средневековой художественной культуры. М., 1990. (Гос. музеи Московского Кремля: Материалы и исследования; 7). С. 47. Ил. 1, 2 (далее — *Саликова*, 1990).

[14] См.: *Majeska*, 1984. Р. 371—374.

[15] Ibid. Р. 37, 97, 141, 161, 183.

[16] Ibid. Р. 37.

[17] Ibid. Р. 141.

[18] *Саликова*, 1990. С. 47—50. Ил. 3.

[19] См.: *Majeska*, 1984. Р. 37.

[20] См.: Сказания о чудотворных иконах в «Послании восточных патриархов императору Феофилу» / Пер., предисл. и коммент. Т. М. Васильевой // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 425, 430.

[21] См.: *Janin*, 1993. Т. 1/3. Р. 203—206; *Majeska*, 1984. Р. 37, 97, 141, 161, 183; *Паттерсон-Шевченко*,

1994. С. 37, 47—48 (примеч. 24); *Паттерсон-Шевченко*, 1996. С. 133—135.

[22] См.: *Саликова*, 1990. С. 45, 47; *Громова Е. Б.* Проблема иконографии Акафиста Богоматери в искусстве Византии и Древней Руси. Дис. ... канд. искусствовед. М., 1990. С. 29—47; *Паттерсон-Шевченко*, 1994. С. 39—40, 49 (примеч. 31), 50 (примеч. 37, 38, 39).

[23] *Паттерсон-Шевченко*, 1994. С. 49 (примеч. 31); С. 50 (примеч. 39).

[24] См. Постную триодь начала XV в. (РГБ, Ф. 178, М. 3143. Л. 235—236 об.); см. также: Сказание о иконе Божией Матери Одигитрии (Facsimile из рукописи, принадлежащей князю П. П. Вяземскому, № LXIII) (ОЛДП, XIX). 1878. Л. 5 об.—7; *Карабинов И.* Постная триодь. СПб., 1910. С. 35—50; *Саликова*, 1990. С. 45, 47.

[25] См.: *Кондаков*, 1886. С. 16; *Pseudo-Kodinos.* Traité des offices / Ed. J. Verpeaux. Paris, 1966. P. 228—231.

[26] См.: *Дмитриевский А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Киев, 1895. Т. 1, ч. 1. С. LXVIII—LXXII, 681; *Паттерсон-Шевченко*, 1994. С. 51 (примеч. 54); *Паттерсон-Шевченко*, 1996. С. 133, 140 (примеч. 4); *Бутырский М. Н.* Византийское богослужение у иконы согласно типику монастыря Пантократора 1136 г. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 146—147 (далее — *Бутырский*, 1996).

[27] См.: *Wolff*, 1948. P. 319—328; *Majeska*, 1984. P. 364.

[28] См.: Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae: Ducas. Bonnae, 1834. С. 288, 292; *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 158.

[29] *Руи Гонсалес де Клавихо.* Дневник путешествия в Самарканад ко двору Тимура (1403—1406) / Пер. со староисп. М., 1990. С. 43—44 (далее — *Клавихо*, 1990).

[30] *Marcos Jimenez de la Espada D.* Andanças é viages de Pero Tafur por diversas parts del mundo avidos. Madrid, 1874. P. 174—175; *Pallas D. I.* Passion und bestattung Christi in Byzanz. München, 1965. S. 321—322.

[31] См.: *Spatharakis I.* The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976. P. 45—48. Fig. 16; *Grabar*, 1976. P. 147. Fig. 3; *Паттерсон-Шевченко*, 1994. С. 38. Ил. 2.

[32] См.: *Belting*, 1994. P. 75—77. Il. 24; *Паттерсон-Шевченко*, 1996. С. 135.

[33] См., например, маленький образок (6 × 6 см) на камне-жировике, вставленный в более позднюю живописную икону-рельеф с полуфигурами апостолов, из монастыря Ватопед на Афоне и икону в серебряном окладе XIII—XIV (?) вв. (живопись иконы поздняя) из того же монастыря (*Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 146. Рис. 57. С. 160—161. Рис. 63, далее — *Кондаков*, 1902); *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 187. Рис. 86. С. 204. Рис. 96), серебряный оклад с иконы «Одигитрия» (древняя греческая икона утрачена, заменена русской иконой конца XV в.), заказанный, по всей вероятности, Константином Акрополитом, великим логофетом начала XIV в. (Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Ч. 3. С. 159. Кат. № 1010). Н. П. Кондаков считал образы ангелов характерной особенностью «Одигитрии» (см.: *Кондаков*, 1902. С. 151).

[34] О водоосвящении см.: *Петровский А.* Водоосвящение // Православная богословская энциклопедия / Под ред. А. П. Лопухина. Пг., 1902. Т. 3. Стб. 657—670. О празднике 1 августа см.: *Никольский К.* Пособие к изучению Устава богослужения Православной Церкви: Изд. 4-е. СПб., 1888. С. 484; *Сергий, архиеп.* Полный месяцеслов Востока. Владимир, 1901. Т. 2. С. 232, 295—296 (далее — *Сергий, архиеп.*, 1901); *Кондаков Н. П.* Русская икона. Прага, 1933. Т. 4, ч. 2. С. 283.

[35] *Клавихо*, 1990. С. 44.

[36] Повесть о храме Богородицы, именуемом Одигон. С. 468.

[37] См.: *Majeska*, 1984. P. 141.

[38] *Паттерсон-Шевченко*, 1996. С. 135.

[39] Там же. С. 135—136. По мнению Н. Паттерсон-Шевченко, икона «Одигитрия» в XV в. находилась в приделе храма Св. Софии в Фессалониках, ее ежедневно выносили на богослужение в Св. Софию, а также в другие храмы в дни Богородичных праздников (Там же. С. 141—142, примеч. 19).

[40] Там же. С. 136.

[41] На это обратила внимание Г. Бабич, отметившая влияние местной придворной среды (*Babić*, 1973. P. 187—188). А. Н. Грабар считал, что в двух сценах Акафиста в Марковом монастыре отражено почитание двух константинопольских икон — «Одигитрии» из монастыря Одигон и «Елеусы» из храма Богоматери Елеусы (монастырь Пантократора) (см.: *Grabar*, 1974. P. 3—14; *Grabar*, 1976. P. 143—162). Н. Паттерсон-Шевченко полагает, что на фреске изображена служба (перед иконой «Елеуса») «подобная пятничной вечерней пресбейе» (*Паттерсон-Шевченко*, 1994. С. 42). В исследованиях последних лет убедительно показано, что чтимая в монастыре Пантократора икона «Елеуса» представляла собою по всей вероятности Богоматерь молящуюся (деисусный тип) (см.: *Бутырский*, 1996. С. 145—154).

[42] См.: *Щенникова Л. А.* Чудотворная икона «Богоматерь Владимирская» как «Одигитрия евангелиста Луки» // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 252—286 (далее — *Щенникова*, 1996).

[43] См.: Древнейшая редакция Сказания об иконе Владимирской Богоматери / Вступ. ст. и публ. В. А. Кучкина, Т. А. Сумниковой // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 506—507 (чудеса 4, 5, 6, 7, 8).

[44] О русском празднике 1 августа см.: *Сергий, архиеп.*, 1901. С. 232, 295—298; *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1904. Т. 1, ч. 2. С. 409—410; *Филипповский Г. Ю.* «Слово» Андрея Боголюбского о празднике 1 августа // Памятники истории и культуры. Ярославль, 1983. Вып. 2. С. 75—84; *Он же.* «Слово» Андрея Боголюбского о празднике 1 августа по списку 1597 г. // ПКНО, 1995. М., 1996. С. 14—19. По мнению М. Б. Плюхановой, этот праздник возник не в эпоху Андрея Боголюбского, а в Московской Руси (см.: *Плеханова М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 124—132, 139—144, далее — *Плюханова*, 1995). Мы присоединяемся к традиционной точке зрения (см.: *Щенникова*, 1996. С. 254—260).

[45] См.: *Щенникова*, 1996. С. 262—281.

[46] Епископ Дионисий находился в Константинополе в связи с избранием на русскую митрополию нового митрополита; патриарх Нил возвел его в сан архиепископа Суздальского. Для своей новой архиепископии (второй по значению после Великого Новгорода), в состав которой вошли Нижний Новгород, Суздаль и Городец, он приобрел в Константинополе великие святы-

ни — Страсти Спасовы и мощи многих святых; эти святыни были привезены во все три центра архиепископии (см.: *Прохоров Г. М.* Повесть о Митяе: Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы. Л., 1978. С. 66—82; Словарь книжников и книжности Древней Руси: Вторая половина XIV—XVI вв. Л., 1988. Ч. 1. С. 187—191; *Стерлигова И. А.* Ковчег Дионисия Суздальского // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования (в печати).

[47] *Приселков М. Д.* Троицкая летопись: Реконструкция текста. М.; Л., 1950. С. 421—422 (далее — *Приселков*, 1950).

[48] См.: *Гусева Э. К.* Об иконе Одигитрии 1482 г. из Вознесенского монастыря и ее значении в творчестве Дионисия // ПКНО, 1982. Л., 1984. С. 241. Автор отмечает также, что княгиня Евдокия, дочь суздальсконижегородского князя Дмитрия Константиновича, «в юности не могла не испытать влияния выдающегося своего современника... архиепископа суздальского» (Там же. С. 241); возможно, она была его духовной дочерью.

[49] См.: *Рыбаков Б. А.* Русские датированные надписи XI—XIV веков. М., 1964. С. 41—42, № 46, табл. XXXV, *1—2*; *Николаева Т. В.* Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. С. 23—25; *Стерлигова И. А.* Ковчег Дионисия Суздальского (в печати).

[50] ПСРЛ. СПб., 1853. Т. 6. С. 131.

[51] *Приселков*, 1950. С. 443—444, 445.

[52] «О церкви Възнесениа. Того же лета обновлена церковь на Москве Възнесение каменое великою княгинею Мариею Василиа Василиевича; а заложена была церковь великою княгинею Евдокиею Дмитреевою Ивановича преже сего за 60 лет и 2 лета [в 2 лето], и при ней немного еа зделано, и того же лета преставися и положена в той же церкви» (ПСРЛ. СПб., 1859. Т. 8. С. 152). См. также: ПСРЛ. Т. 6. С. 187.

[53] ПСРЛ. СПб., 1851. Т. 5. С. 256.

[54] См.: *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М., 1971. С. 42.

[55] ПСРЛ. Т. 6. С. 234.

[56] ГТГ, инв. № 12799, 135 × 111 см. См.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII вв. [ГТГ]. М., 1963. Т. 1. Кат. 274. С. 330—331. Ил. 214. Венцы и убрус с иконы второй половины XVII в. хранятся в Оружейной палате (инв. № 15660, 15661, 15662).

[57] См. примеч. 33.

[58] См.: *Щепкина М. В.* Изображение русских исторических лиц в шитье XV века. М., 1954 (Тр. ГИМ. Памятники культуры. Вып. XII); *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. С. 20. Табл. 27 (далее — *Маясова*, 1971); *Она же.* Методика исследования памятников древнерусского лицевого шитья // Гос. музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1973. Вып. 1. С. 123—124. Рис. 7; *Она же.* Памятники средневекового лицевого шитья из собрания Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985. С. 198—200; *Она же.* К вопросу о южнославянских связях в русском лицевом шитье XV—XVI веков // Проблемы русской средневековой художественной культуры (Гос. музеи Московского Кремля: Материалы и исследования; 7). М., 1990. С. 87—90. К их мнению присоединяется Л. М. Евсеева. Она полагает, что на пелене изображена церемония, являющаяся частью обряда венчания на великое княжение Дмитрия Ивановича, совершенного 4 февраля 1498 г. (см.: *Евсеева Л. М.* Шитая пелена 1498 г. и Чин венчания на царство // Искусство Византии и Древней Руси. К 100-летию со дня рождения Андрея Николаевича Грабара: Тез. докладов конференции, Москва, 24—26 сентября 1996. СПб., 1996. С. 46—47; см. также ее статью в наст. изд. Пелена происходит из собрания П. И. Щукина, хранится в ГИМ (инв. № РБ-5, размер 93,5 × 98,5 см). М. В. Щепкина и Н. А. Маясова считают, что эта «светская картина» происходит из Успенского собора Московского Кремля.

[59] См.: *Грабар*, 1981. С. 289—294.

[60] А. Н. Грабар обратил внимание на то, что знаменщик пелены не очень хорошо понимал, каким способом держали икону. Неточность изображения может свидетельствовать о том, что в Москве конца XV в. икону Одигитрии, почитавшуюся как список царьградской святыни, носили по-другому, но изобразили в соответствии с иконографической традицией, передающей чудо «хождения» константинопольского оригинала.

[61] Предположение о том, что на пелене Елены Волошанки изображена «Одигитрия» из Вознесенского монастыря, высказывали Н. А. Маясова и Г. В. Попов (см.: *Маясова*, 1971. С. 20; *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., 1975. С. 74).

[62] См.: *Паттерсон-Шевченко*, 1994. С. 44—45, 51—54 (примеч. 58, 65, 66, 74, 82).

[63] См.: *Belting*, 1994. P. 311—329, 342—348.

[64] См.: *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. С. 47—48. Кат. 21. Ил. 42. Размер иконы — 35,5 × 30,5 см. Доска с двойным ковчегом, фон золотой. На тыльной стороне была сорочка (удалена прежним владельцем) с древней вкладной (?) надписью.

[65] См.: Чиновники Московского Успенского собора и выход патриарха Никона / С предисл. и указат. проф. А. П. Голубцова. М., 1908. С. 6—8, 15—17, 90.

[66] См.: Русское художественное шитье XIV—начала XVIII века: Каталог выставки. М., 1989. Кат. 22. С. 22, 50 (ил.) (автор раздела «Лицевое шитье» и каталожного описания Н. А. Маясова).

[67] В популярной церковной литературе XIX—начала XX в. излагается версия о принесении иконы на Русь в 1046 г. греческой царевной Анной, выданной замуж за черниговского князя Всеволода Ярославича. После смерти Всеволода икона перешла по наследству к его сыну Владимиру Мономаху. В 1101 г. Владимир Мономах построил в Смоленске Успенский собор и поставил в нем греческую икону Богородицы, получившую после этого наименование «Смоленской» (см.: Богоматерь: Полное иллюстрированное описание Ея земной жизни и посвященных Ея имени чудотворных икон / Под ред. Е. Поселянина. Киев, 1994. С. 474—479. Репр. изд.).

[68] См.: ПСРЛ. М.; Л., 1949. Т. 25. С. 273—274.

[69] А. А. Туриловым написана статья «Смоленская» (в Успенском соборе г. Смоленска) для энциклопедического словаря «Чудотворные иконы Богоматери. Благодарю Анатолия Аркадьевич за любезно предоставленную возможность ознакомиться со статьей до публикации.

[70] ПСРЛ. СПб., 1901. Т. 12. С. 36.

[71] См.: *Маясова Н. А.* Памятники шитья московской великокняжеской светлицы XV века // Искусство Москвы периода формирования Русского централизованного государства (Гос. музеи Московского Кремля: Материалы и исследования; 3). М., 1980. С. 56—75.

[72] Музей «Московский Кремль», инв. № 1756/1—2, 15489 охр., размер 38 × 30 см. См.: *Щеннико-*

ва Л. А. Станковая живопись // Маясова Н. А., Качалова И. Я., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 66. Ил. 194.

[73] Это большой местный образ Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (СПМЗ, инв. № 3029, 144 × 103 см), икона-пядница с «Троицей» вверху и святыми на полях из ризницы Троице-Сергиевой лавры (ГТГ, инв. № 13015, 38 × 28 см), икона-пядница из Благовещенского собора Московского Кремля (музей «Московский Кремль», инв. № 1459/1—2, 38 × 31 см) и образ из Покровской церкви с. Гуменца Ростовского уезда (ГМЗР, инв. № И-514, 58 × 42 см). См.: *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея: [Каталог]. М., 1977. Кат. № 64. С. 62—63. Ил. 26; *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. Т. 1. Кат. № 255. С. 314—315. Ил. 199; Иконы из собрания Ростовского музея-заповедника: Каталог. М., 1991. Кат. № 5. С. 14—15; *Щенникова Л. А.* Смоленские иконы Благовещенского собора и их списки XV века // История и культура Ростовской земли. 1996. Ростов, 1997. С. 49—54.

[74] См.: *Ретковская Л. С.* Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954. С. 10, примеч. 32 («Слово об иконе чудотворней Богородицы Марии зовемыя Смоленския». Отдел рукописей ГИМ, Чуд. собр. № 300).

[75] См.: *Мартынова М. В.* Оклад иконы «Богоматерь Смоленская» и черневая гравюра XVI века // Уникальному памятнику русской культуры Благовещенскому собору Московского Кремля 500 лет: Тез. научной конференции. М., 1989. С. 87—88. Икона находится в экспозиции Оружейной палаты (инв. № 19782 охр., Ж—1750/1—2, размер 80 × 64 см).

[76] В «Указателе церковных древностей г. Смоленска» (Смоленск, 1912. С. 106) отмечается, что «доска, на которой написана икона, очень тяжелая и от времени так почернела, что трудно определить, из какого дерева она сделана; вышиною она 1 аршин и 2 вершка, шириною 14 вершков». Согласно сообщению Е. Поселянина, составителя «Полного иллюстрированного описания...» чудотворных икон Богоматери (С. 489), и Г. В. Жидкова, видевшего икону после революции 1917 г., на ее обороте было изображено «Распятие» с греческими надписями; исследователь указал также размер иконы — 77 × 61 см. (см.: *Жидков Г. В.* К истории западно-русского искусства XIV в. // Тр. секции истории искусства Института археологии и искусствознания РАНИОН. М., 1930. Вып. 4. С. 31).

[77] Пролог. Под 28 июня. М., 1660; *Плюханова,* 1995. С. 64; *Турилов А. А.* «Смоленская» (в Успенском соборе г. Смоленска) (рукопись).

Ludmila Shchennikova (*Moscow*)

THE MIRACLEWORKING ICON OF THE VIRGIN HODEGETRIA OF CONSTANTINOPLE AND ITS VENERATION IN MOSCOVY

Summary

The study of a famous icon The Hodegetria of Constantinople was one of the favourite themes of A. N. Grabar. His articles give rich material for the further researches of the number of problems connected with this unique icon, including the question of its veneration in Russia.

The Virgin Hodegetria of Constantinople was the most renowned icon in the Byzantine Commonwealth. The worship of other icons followed its cult in many features. The miracleworking Hodegetria of Constantinople was venerated in orthodox countries either exactly in icons-copies with the name of Hodegetria or indirectly in other icons of Mother of God which were correlated and confronted in their cults with this worshiped holy Relics.

The veneration of The Virgin Hodegetria in Russia followed on the whole the traditions of Constantinople and other centres of Byzantium, but had some peculiarities depended on Russian history. In North-East Russia the cult of the Virgin Hodegetria of Constantinople had an effect on worship of three icons, namely The Virgin of Vladimir, The Virgin Hodegetria of the monastery of Ascension in the Moscow Kremlin and The Virgin Hodegetria of Smolensk.

The cult of the Byzantine icon of the Virgin which had been brougth from Kiev to Vladimir in 1155 came into being thanks to Grand Prince Andrey of Bogoljubovo. This outstanding Byzantin icon colled The Virgin of Vladimir worshiped in North-East Russia in the same way as The Virgin

Hodegetria in Constantinople. In 1395 it had been brought from Vladimir to Moscow where it miraculously saved the city from the invasion of Temir Aksak. In the beginning of the 15th century a tale was created to perpetuate the memory of this miracle and this tale was inserted in many chronicles. In this tale the icon of The Virgin of Vladimir was for the first time ascribed to St Luke the Evangelist. According to the ancient Byzantine tradition it was The Virgin Hodegetria of Constantinople which had been painted by St Luke. Thus in the 15th century the icon of The Virgin of Vladimir got completely the meaning and the importance close to that of The Virgin Hodegetria of Constantinople though it belongs to a different iconographic type.

At the end of the XIVth century copies of the miracleworking icon of The Virgin Hodegetria were brought from Constantinople to Moscow. One of these copies had found its way in the course of time to the monastery of Ascension in the Moscow Kremlin. In 1492 the icon was damaged in fire and repainted by the icon painter Dionisious. According to a tale from the Moscow chronicle (the end of the XVth century) this icon is an exact copy of the miracleworking icon of The Virgin Hodegetria of Constantinople. At the end of the XVth century it was one of the most glorified icons in the Moscow Kremlin. Apparently a church procession with this icon is depicted on a well-known embroidered picture (now it is in the Museum of History in Moscow).

In the XVth century another copy of the The Virgin Hodegetria of Constantinople was worshiped also in Moscow. It was a famous Relics of the city of Smolensk. Between the 1440 and 1456 years this miracleworking icon had been placed in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. In 1456 the Relics of Smolensk was returned to its original place. In the Annunciation Cathedral there was left a copy of The Virgin Hodegetria of Smolensk and a small icon which had been brought from Smolensk also in 1440.

The Moscow story of the miracleworking icon of The Virgin of Smolensk is known from chronicles. There is important information about worship of icons in the Moscow Kremlin. In contrast to The Virgin Hodegetria from the monastery of Ascension which was worshiped as an exact copy of The Virgin Hodegetria of Constantinople The Virgin Hodegetria of Smolensk was venerated as the Relics of Russian history, it was closely connected with relations between Moscow and Smolensk cities.

The important feature of Russian spiritual culture was the worschip of the ancient Byzantine icon of The Virgin of Vladimir as the palladium of Moscovy and then of the whole Russian State. It is precisely this icon which was equivalent of The Hodegetria icon of Constantinople in spiritual, cultural and state life of Russia.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОЗДНЕГО ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА. ОБРАЗЫ СВЯТЫХ ЖЕН, МАРИНЫ И АНАСТАСИИ

О. С. Попова (*Москва*)

Самый последний этап жизни византийского искусства, примерно от 1400 г. до 1450 г. (буквально — 1453 г.), не принято рассматривать как особое и тем более значительное явление. Обычно он включается в общее название «позднепалеологовский период», верхняя граница которого — около середины XIV в.[1] Разумеется, некоторые особенности искусства первой половины XV в. отмечаются:[2] его мягкость, лиричность, хрупкость, склонность к нюансам, проявляющаяся и в литературной сценичности сюжетов, и в богословской разветвленности иконографии, и в психологической тонкости образов. При этом все характеристики соответствуют представлениям об искусстве хотя и утонченного мастерства, но все же меньшего по значению масштаба по сравнению с великими достижениями недавнего прошлого.[3]

Думаем, что и в последние свои времена византийское искусство обладало крупными, даже великими идеями. О блистательности его мастерства говорить в этой связи излишне; ясно, что оно не было потеряно и не измельчало нисколько.

Среди византийской художественной продукции первой половины XV в., большая часть которой — это доброкачественные рядовые произведения, есть вместе с тем создания выдающиеся. Их образы, стиль, специфика приемов их мастеров дают представление об идеях, почитавшихся в церковной и художественной среде, тем самым — о духовных воззрениях поздней византийской эпохи.

Икона, наделенная глубоко продуманным содержанием и исполненная с подлинным художественным блеском — это образ св. Марины в Византийском музее в Афинах.[4] Возможно, она была столь же программной для первой половины XV в., как икона «Христос Пантократор» 1363 г. (ГЭ) — для 60—70-х годов XIV в., и даже шире — для всей второй половины XIV в.[5]

Икона «Св. Марина»[6] имеет широкую датировку: XIV в., начало XV в. (около 1400 г.) и XV в.[7] Отдельные мелкие детали склоняют нас думать о более позднем византийском периоде, не XIV в., но уже XV в.[8] В пределах же XV в., не настаивая на конкретизации даты в границах одного-двух десятилетий, все же отдаем предпочтение самому раннему его периоду.[9]

Икона большого размера (115 × 76), из наиболее крупных византийских образов палеологовского периода. Она выделяется на музейной стене, как, несомненно, выделялась в любом церковном интерьере большой, даже чрезвычайной внутренней и художественной интенсивностью. Уже издалека она сияет в самом буквальном смысле слова. В ней все — лицо, руки, одежды, — выглядит необычно: все — темное, плотное и светящееся. Общее впечатление — пронзительное.

Главный акцент в иконе — это глубокий красный цвет одежд,[10] имеющий сгущенный оттенок, мало знакомый нам в иконописи. Этот особый красный цвет, окрашивающий головной плат и плащ св. Марины, образуют большую единую сферу, в которую погружен образ. Мафорий, окутывающий голову и плечи Марины, опускается сплошной стеной до нижнего поля иконы и поэтому кажется большим длинным плащом, в который завернута вся фигура.

Материя плаща моделирована четко и подробно, в соответствии с греческими представлениями о пластической целесообразности и архитектонике формы. Однако моделирование



«Св. Марина». Икона первой половины XV в. Византия. Афины, Византийский музей

осуществляется не пробелами, а темными линиями-штрихами, обозначающими складки, т. е. рельеф ткани. Вместо корпусной формы — лишь намек на нее, впрочем, достаточный, чтобы классически правильная структура была сохранена.

Очевидная цель такого приема — избежать объемности, т. е. материальности изображения. Другая цель — ничем не нарушить цельность, плотное единство красной сферы, окружающей образ и представляющей собою специфическую, по всей видимости, насыщенно одухотворенную среду обитания.

Кроме того, красный цвет, с оттенком, близким малиновому, густой, темноватый и весьма напряженный, предстает как видоизмененный красный, получивший эффект свечения изнутри, как будто он переведен в другое качество.

Чепец Марины, ворот ее платья и нарукавники — синего тона, знаменитого византийского синего, драгоценного, как самоцвет. Все синее — в оправе золотой каймы (чепец), золотого ворота (платье), золотых поручей (нарукавники). Природа синего в этой иконе — того же характера, что и красного: цвет снова густой, плотный, темный, изнутри светящийся. Оба главных в иконе цвета — однохарактерны по типу, инородны привычной природе, выглядят как преображенные. При этом синий цвет, вкрапления которого расположены в архитектоническом порядке, являет собой лишь драгоценные скрепы для сферы светящейся красной ауры образа, имеющей явно мистическую образность и при этом доминирующей в композиции.

У св. Марины — очень темное лицо и руки, в большей мере, чем это было принято в византийских иконах, хотя во все времена они имели утемненное личное письмо. Однако до палеологовской эпохи столь темная коричневая живопись лиц почти не встречается.[11] В XIV в. к ней очевиден интерес, что связано (не прямо, а косвенным образом, конечно) скорее всего с распространением аскетических умонастроений. Примеры такой живописи есть уже в начале XIV в. и на протяжении всей первой половины XIV в.: фрески Снетогорского монастыря, около 1313 г.,[12] некоторые фрески церкви Одигитрии (Афендико) в Мистре, около 1310 г.,[13] церкви Св. Апостолов в Фессалониках, 1314 г.,[14] Параклесиона Кахрие Джами, 1315—1321 гг.,[15] церкви Никиты под Скопье, до 1316 г.,[16] некоторые миниатюры Синодального кодекса, ГИМ, гр. 407 (Новый Завет с Псалтирью), 30-х годов XIV в.,[17] и др. Примеры есть и во второй половине XIV в., где их так же мало, едва ли больше, чем в первой половине века, хотя в это время уже полностью доминируют идеи исихазма — паламизма. И все же тип аскетического темного лика и в это время остается редким.[18] Он встречается в творениях столь уникальных как стенописи Феофана Грека.

Этот тип письма лика наследуется и искусством XV в., оставаясь в нем столь же особенным, встречающимся лишь в единичных созданиях.[19] Среди них — икона «Св. Марина». Впрочем, этот прием получает в ней весьма оригинальное воплощение, сильно отличающееся от всех приведенных примеров. Лик св. Марины написан по-иконописному традиционно, с постепенной градацией красочных тонов, с участием более светлых, чем санкирь, охряных слоев и румян. В живописи нет ни малейших сокращений, как это было в примерах такого же рода из XIV и XV вв.[20] Классическая иконописная структура полностью сохранена. И тем не менее лицо кажется темным: так силен эффект густого оливкового санкиря по его овалу, в тенях вокруг глаз и носа, эффект очень темных сплавленных охр и темных, как санкирь, глаз.

Кроме того, больше обычного сконцентрированы все цвета, и охры, и красный в подрумянке; все они взяты как бы на полтона ниже, чем принято, все стали глубже и глуше, все они как будто испытали перевоплощение первичного цвета, подобно красному в одеждах св. Марины.

Световых лучей в ее лице почти нет, только немногочисленные белые малозаметные отметины. Сама плоть стала другой, чем в природе, темной и в то же время сплошь светящейся, т. е. наглядно преображенной. Будто что-то излишнее в ней сожглось,[21] благодаря чему она перешла в новое качество.

При всем том эта измененная, духовно усовершенствованная плоть нисколько не утратила красоту. Ни малейшего оттенка аскетической суровости и простоты, какого-либо телесного обнищания здесь нет. Напротив, преобладающее впечатление от этого образа — замечательная, притягивающая его красота. В письме лица и рук — совершенная пластика формы, все мелкие и тонкие нюансы которой



«Св. Анастасия». Икона начала XV в. Византия. ГЭ

учтены и воспеты. В сочетаниях плавей с оливковой краской санкиря — мягкая гармония. В свечении легкой подрумянки среди темно-коричневых плавей — большая деликатность цветовых соотношений. Одежды с их насыщенными необычными цветами так же обладают красотой пронзительной и завораживающей.

В такой специальной отмеченности образа красотой есть, кроме художественной удачи, еще и определенная позиция: притягательность для мира и обращенность к миру, притом, что идейное содержание иконы — трудное и напряженное. Его суть: духовная дисциплина и сосредоточенность, притом столь высокая, что способна создать вокруг мистическую ауру.

Такой внутренней позиции обращенности к миру соответствует взгляд св. Марины, прямой, конкретно направленный, со зрачками, твердо и нацеленно смотрящими.

Прибавим к этому чистый лапидарный контур, концентрирующий мысль и форму, а также простой, легко воспринимаемый силуэт, обращенный к молящемуся и полностью ему раскрытый. С таким образом контакт не затруднен, что для обращенного к иконе человека имеет особую ценность.

Итак, св. Марина предстает в духовной сосредоточенности и в редкостной красоте, однако не привычной классической, но преображенной, что сообщает образу сияние и переводит его в сферу иных, как бы надмирных измерений.

Созерцательность, свойственная всякому, за редким исключениями, православному образу, обычно ведет к внутренней концентрации, уводящей от мира. Поздневизантийское искусство, наряду с такими извечными византийскими категориями, создало и другой тип образа, с подчеркнутой действенностью духовной позиции.[22] Особенности позднего византийского исихазма — паламизма не только это допускали, но, как кажется, к этому даже призывали.[23] Распространенные в искусствоведческой литературе мысли об отрешенности и потому нежизнеспособности культуры, порожденной исихазмом,[24] — это сильное преувеличение. Образы искусства свидетельствуют об обратном. Один из примеров такого рода — икона «Св. Марина» первой половины XV в. из Византийского музея в Афинах.

Вторая икона, о которой пойдет речь в этой статье, — «Св. Анастасия» из Гос. Эрмитажа,[25] тоже с изображением святой жены, тоже импозантная, крупная, чуть-чуть меньше «Св. Марины» (99 × 65,5), представляет собой иной тип образа. Она создана, как думается, в раннем XV в., в пределах одного-полутора первых десятилетий,[26] возможно, в Фессалониках.[27] И если в точной атрибуции «Св. Марины» мы немного сомневаемся, предполагая ее возникновение в раннем XV в., но вполне допуская ее более раннее происхождение (конец XIV в.), то атрибуция «Св. Анастасии» не вызывает трудностей: ее образное и стилистическое содержание совпадает с понятиями искусства около 1400 г. или первых двух десятилетий XV в.[28] Но несмотря на возможность небольших хронологических различий, обе иконы в более широком плане принадлежат к одной, поздневизантийской эпохе первой половины XV в. Сейчас нас интересует именно такой пласт — типология образа в самом конце жизни византийского искусства.

Главное в иконе «Св. Анастасия» — светлая, мажорная интонация. Лицо отмечено красотой цветущей и вместе с тем деликатной, полной и классической чистоты, и тонко заметного жизнеподобия: в губах будто чувствуется дыхание, на щеках — теплота мягкого румянца. Одежды — очень светлые, краски в них использованы в нежных оттенках, каждый тон обладает воздушностью. Нет ни одного чистого локального цвета; напротив, оба основных — зеленый (в плаще) и красный (в платье и чепце) — предстают в особых изысканных вариантах, близких салатовому и, быть может, скорее фисташковому, и неяркому розовому.

Материя плаща сплошь насыщена световыми лучами, такими же прозрачными и текучими, как сама ткань. Они совсем не похожи на обычные белильные пробела в недавнем XIV в. В плаще св. Анастасии все они — даже не белые, а светло-светло зеленые (смесь белил и светло-зеленой краски плаща).

Кроме того, они не имеют крупных осевых линий с постепенным расширением и сужением луча. Их рисунок состоит из длинных тоненьких линий и иногда дополняется мелкими, столь же тоненькими разнонаправленными отсветами. Такой свет не конструирует форму, не соответствует ее архитектонике, как было всегда в византийском искусстве, но служит другим целям: разбавляет густоту и плотность вещества, делает нежнейшими краски, факту-



«Св. Анастасия». Деталь византийской иконы начала XV в. ГЭ

ру, поверхность и даже саму структуру формы, тем самым изменяет вещество, создает эффект его имматериальности, т. е. преображенности. Кажется, что это было главным стремлением мастера — видоизменить природную ткань, показать процесс ее перевоплощения.

Благодаря обитанию божественного света в материи она совершенно меняется и приобретает ту особую, можно сказать, — небесную легкость, чистоту и красоту, которые свойственны ей в этой иконе.

В лице св. Анастасии — полное спокойствие, нет никакого эмоционального выражения, никакой психологической особенности. Нет и духовного акцента, обнаруживающегося в религиозных образах либо в поиске—напряжении, либо в обретении—восторге.[29] В облике Анастасии — совершенная нейтральность, свойственная высокой классике и тем более — классицизму, типа того, что осуществился в Кахрие Джами. В чертах лица Анастасии — классическая правильность, ясность, равновесие, гармония. Классика всегда несет в себе гармонию. Именно гармонию искали в искусстве раннего XV в., именно потому вновь обратились к чистейшей палеологовской классике раннего XIV в. Конечно, классика никогда не исчезала в византийском искусстве, в том числе и на протяжении всего XIV в. Однако в десятилетия палеологовского Ренессанса она осуществилась, как известно, программно. Еще раз, хотя и не в таком большом масштабе, это произошло и в начале XV в.

Интерес к классической традиции очевиден в искусстве этого времени в целом ряде художественных созданий. Среди них — и иконы и фрески Андрея Рублева (Звенигородский чин, росписи Успенского собора), и фрески Сербии (Ресава, Каленич), и византийские иконы («Св. Иоанн Лампадистис», частная коллекция в Лондоне). Икона «Св. Анастасия» — один из прекраснейших образцов такого рода.

Обращение искусства раннего XV в. к классическим традициям вызвано не художественными вкусами, но устремлениями духовного порядка, идеями. В основе на этот раз — вряд ли увлечение красотой классических форм, которое во многом, если не в основном определяло искусство палеологовского ренессанса с его эстетической утонченностью и все же некоторой смысловой второстепенностью (с точки зрения глубины религиозного образа). В искусстве раннего XV в. — другой исток: стремление выразить идеальное состояние, соответствующее гармонии рая, состояние, которое может наступать после длительного «духовного делания» как высшая награда, или может быть дано как Дар, то особое состояние, которое неоднократно описано духовными подвижниками разных веков (особенно Исааком Сириным,[30] Симеоном Новым Богословом,[31] Григорием Паламой[32]).

Это духовное состояние, по их описаниям и размышлениям, стоит уже над «умным деланием», оно — выше молитвы, оно — конечная цель и венец религиозной жизни. По словам говорящих о нем духовных писателей, оно исполнено небесной радости.

Икона «Св. Анастасия», вся светлая, легкая, рождена в атмосфере каких-то аналогичных мажорных представлений о возможности духовного восхождения в мир небесной гармонии.

Эта тема «Св. Анастасии» — едва ли не главная в искусстве первой половины XV в., во всяком случае, несомненно, его первой трети, включая росписи Пантанассы (1428 г.)[33] и поздние работы Андрея Рублева (1425—1427 гг.), к которым мы относим и его «Троицу». Внутри этого периода — первых трех десятилетий XV в. — можно наметить более тонкое хронологическое деление и обрисовать два разных этапа. Но сейчас это не является нашей целью. Наоборот, сейчас хотелось бы отметить, что в каком-то главном содержательном плане искусство этого времени, первой трети XV в. (а, может быть, и всей первой половины XVв.) имеет несомненную общность. Оно обладает большими идеями, светлой атмосферой и мажорным миропониманием.

С личным удивлением и восхищением добавим, что такое искусство создавалось в самом конце жизни Византии, в ее старости, буквально — перед ее концом.

---

[1] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 167 (далее — *Лазарев*, 1986). В двух основных обобщающих работах, посвященных палеологовскому искусству и принадлежащих М. Хадзидакису и Св. Радойчичу, речь идет о живописи только XIV в.; последний этап палеологовского искусства, первая половина

XV в., к сожалению, не рассматривается: *Chatzidakis M.* Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle: Les recherches sur l'évolution du style // Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines (Bucarest, 1971). Bucuresti, 1974. T. 1. P. 153—188 (далее — Actes, 1974); *Radojčić Sv.* Der Klassizismus und ihm entgegensetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den ortodoxen Balkanslaven und den Rumänien // Actes, 1974. P. 189—205. Единственная специальная статья, посвященная проблемам искусства Византии и византийского круга первой половины XV в., небольшая, но чрезвычайно емкая по количеству поставленных проблем, принадлежит Св. Н. Радойчичу: *Радојчић Св.* Византијско сликарство од 1400 до 1453 // Моравска школа и њено доба: Научни Скуп у Ресави. 1968. Београд, 1972. С. 1—12 (далее — *Радојчић*, 1972). О стиле искусства первой половины XV в. также см.: *Попова О. С.* Византийские иконы XIV—первой половины XV в. // Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII—первой половины XV века: Каталог выставки. Государственная Третьяковская Галерея. Август—сентябрь 1991 г. М., 1991. С. 36 — 38 (далее — *Попова*, 1991); *Тодић* Б. Манастир Ресава. Београд, 1995. С. 120-129 (далее — *Тодић*, 1995); *Simić-Lazar D.* Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine. Скопје; Paris, 1995. P. 180—187 (далее — *Simić-Lazar*, 1995).

[2] *Попова*, 1991. С. 36—38.

[3] Только в работе Св. Н. Радойчича высказана совершенно иная точка зрения. Автор говорит о «концентрации интеллектуальной жизни и великой художественной активности» в византийской, балканской и русской культуре первой половины XV в., о расцвете искусства на протяжении всего этого периода, о «стремительном подъеме» его в первых десятилетиях XV в.: *Радојчић*, 1972. С. 10—11.

[4] *Хадзидакис М.* Иконите в Гръция // Икони от Балканите. Синай. Гръция. България. Югославия. София; Белград, 1966. С. XXXVII. Таб. 83 (далее — *Хадзидакис*, 1966).

[5] Византия. Балканы. Русь, 1991, № 35 (предшествующая литература); *Попова О. С.* Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века. Milano, 1996. С. 65—72 (далее — *Попова*, 1996).

[6] Иконы с образом св. Марины достаточно редки в византийском искусстве: «Св. Марина», с житием, — лицевая сторона двусторонней иконы, VII—VIII вв. (оборотная сторона — «Св. Георгий», XIII в.), из церкви Св. Марины, Филуса Келокедару, Кипр (*Sophocleous S.* Icons of Cyprus, 7th—20th Century. Nicosia, 1994. N 1a); «Св. Екатерина и св. Марина» — икона XI в. (?) из монастыря Св. Екатерины на Синае (*Sotiriou G. M.* Icônes du Mont Sinaï. Athènes, 1956. N 50 (далее — *Sotiriou*, 1956); «Св. Евфимия и св. Марина» — икона XIII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае (*Sotiriou*, 1956. N 183); «Св. Марина», с житием, — икона XIII в. из церкви Св. Креста, Педулас, Кипр (Byzantine Icons from Cyprus. Benaki Museum. September—November 1976. N 11, далее — Benaki Museum, 1976); «Св. Марина», с житием, — икона первой половины XV в. из кафоликона монастыря Св. Иоанна Лампадистиса, Калопанайотис, Кипр (Benaki Museum, 1976. № 35).

Цикл фресок с житием св. Марины — в церкви Св. Марины, Мурнес, Кипр, около 1300 г., не позже второго десятилетия (Αλμπάνε Τζ. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Μαρίνας στὸν Μουρνὲ τῆς Κρήτης: Ἕνας ἄγνωστος βιογραφικὸς κύκλος τῆς ἁγίας Μαρίνας // ΔΧΑΕ. 1994. Т. 17. Σελ. 211—222 (далее — Αλμπάνε, 1994). Об изображениях св. Марины в Византии и на Западе см.: *Kimpel S.* Margareta (Marina) von Antiochien // LCI. 1974. Bd VII. S. 494—500 (далее — *Kimpel*, 1974; об иконографии св. Марины см.: Αλμπάνε 1994. Σελ. 212—218.

[7] XIV в.: экспозиция Византийского музея в Афинах; начало XV в. (около 1400 г.): *Хадзидакис*, 1966. С. XXXVII; XV в.: *Хадзидакис*, 1966. С. XL; *Kimpel*, 1974. S. 494—495.

[8] Среди таких деталей — прежде всего моделировки одежд тонкими штрихами, темными и часто расположенными, без применения белил. Такой прием, особенно столь последовательно проведенный, нетипичен для стилистики живописи XIV в., где всегда в том или ином виде и в той или иной степени использовалась старая, классическая для византийского искусства система белильных светов (пробелов). К числу деталей, свидетельствующих скорее о XV в., чем о XIV в., принадлежат также блики света под глазами, — мелкие, тонкие, ровно лежащие штрихи белил.

[9] При всем том, несмотря на некоторые формальные признаки (примеч. 8), все же оставляем возможность для другой даты — поздний XIV в., так как характер образа св. Марины обладает такой напряженностью, а стиль этой иконы — такой насыщенностью, какие в целом несвойственны искусству XV в., но сопоставимы с художественными созданиями второй половины XIV в. Если икона и создана скорее всего уже в первой половине XV в., о чем говорят некоторые приемы ее исполнения (примеч. 8), то, очевидно, она архаизирована в духе образов второй половины XIV в., типа иконы «Христос Пантократор», 1363 г. (ГЭ).

[10] Во всех иконах св. Марины (см. примеч. 6) — мафорий красного цвета, всегда очень большой яркости и интенсивности. В ее изображениях красный цвет, занимающий столь много места в каждом ее образе (все одежды), является, несомненно, главным символом этого образа: жертвенности и мученичества (св. Марина-великомученица), юной красоты (Марине в год ее страдания было всего пятнадцать лет; о ее особой красоте рассказывает Феотим, свидетель событий ее жизни; св. Марина мученически пострадала за веру при Диоклетиане), и, наконец, символом праздничного торжества веры, благодаря которой св. Марина несколько раз преодолевала ужасные физические испытания и выходила из них здоровой, без всяких увечий.

[11] Лики, написанные в очень темной колористической гамме, были, конечно, и раньше, и в XII в. («Владимирская Богоматерь»), и в палеологовскую эпоху, как в первой, так и во второй половине XIV в. (например, лики Богоматери и младенца Христа в иконе из Византийского музея в Афинах «Богоматерь Одигитрия с евангельскими сценами в клеймах», второй половины XIV в. (Βοκοτόπουλος Π. Λ. Βυζαντινές εικόνες. Ελληνική τέχνη. Αθήνα, 1995. N 113. Σελ. 217, далее — Βοκοτόπουλος, 1995). Все эти иконы, разумеется, разные по приемам письма; общее в них, однако, — приверженность к темному колориту в письме лиц. И при этом ни в одной из них не было такого интенсивного сгущения плотных темных охр, как в изображении св. Марины на иконе из Византийского музея в Афинах.

[12] *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. М., 1973. С. 278—290; *Лифшиц Л. И.* О мастерах Снетогорской росписи // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 106—125; *Idem.* О стиле росписи Снетогорского монастыря // ДРИ: Монументальная

живопись XI—XVII вв. М., 1980. С. 93—114; *Сарабьянов В. Д.* Фрески древнего Пскова. М., 1993. С. 9—18; *Попова О. С.* Особенности искусства Пскова // Отблески христианского Востока на Руси. Milano, 1993. С. 22—27 (то же на ит. яз.).

[13] Фрески в сводах, арках и на стене южного нефа под галереей (преподобные и св. воины-мученики), в куполах, конхах и сводах на галереях (праотцы, пророки). *Chatzidakis M.* Mistra: Die mittelalterliche Stadt und die Burg. Athen, 1981. Taf. 36, 37 (далее — *Chatzidakis*, 1981). Однако бóльшая часть фресок именно этого типа из Афендико не опубликована.

[14] Пророки в северо-западном и юго-западном куполах. Два из них воспроизведены: *Djurić V.* La peinture murale de Resava: Ses origines et sa place dans la peinture byzantine // L'école de la Morava et son temps: Symposium de Resava (1968). Belgrade, 1972. Fig. 1—2 (далее — *Djurić*, 1972).

О фресках церкви Св. Апостолов в Фессалониках см.: *Xyngopoulos A.* Les fresques de l'église des Sts Apôtres à Thessalonique // Art et société à Byzance sous les Paléologues. Venise, 1971. P. 85—87; *Stephan Ch.* Ein byzantinische Bildensemble: Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki. Baden-Baden, 1986; *Кисас С.* О времену настанка фресака у цркви светих апостола у Солуну // Зограф. Београд, 1977. Бр. 7. С. 52—57.

[15] Имеются в виду отнюдь не все фрески параклесиона монастыря Хора, но лишь некоторые из образов этого ансамбля. Прежде всего, это столпник Давид Фессалоникский, но также гимнографы Феофан и Иоанн Дамаскин (в парусах барабана купола), Адам в «Сошествии во ад» и отцы церкви в апсиде, вдова из «Воскрешения сына вдовицы»: *Underwood P. A.* The Kariye Djami. New York, 1966. Vol. 3. P. 507, 434, 435, 484, 485, 348.

[16] Воспроизведены: *Попова*, 1996. С. 36. № 22; о фресках церкви Св. Никиты под Скопье см.: *Мильковић-Пепек П.* Делото на зографите Михаило и Евтихиј. Скопје, 1967. С. 51—56.

[17] *Попова О. С.* Новый Завет с Псалтирью: греческий кодекс первой половины XIV в. из Синодальной библиотеки (гр. 407) // ВВ. 1993. Т. 54. С. 127—139. Рис. 1—26 (там же литература); *Попова О. С.* Византийская аскеза и образы искусства XIV века // ДРИ: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 105—107.

[18] В качестве примеров мы можем привести очень немногие иконы: «Св. Афанасий Афонский» — оборотная сторона двусторонней иконы из монастыря Пантократора на Афоне (на лицевой стороне — «Христос Пантократор»), 60—70-е годы XIV в. (Treasures of Mount Athos: Catalogue of the Exhibition. Thessaloniki, 1997. N. 2.20b. P. 82—83; далее — Treasures of Mount Athos, 1997); «Богоматерь Одигитрия» с евангельскими сценами в клеймах из Византийского музея в Афинах, второй половины XIV в. (Βοκοτόπουλος, 1995. № 113).

[19] Примером может служить икона «Св. Антоний» из частного собрания в Лондоне (галерея «Axia»), возможно, раннего XV в. или первой половины XV (?) в. (воспроизведена в кн.: *Popova*, 1996. Pl. 27). Сходный тип темных, аскетичных ликов — в псковских иконах конца XIV в. (ГТГ) или, быть может, раннего XV в. (первая треть): «Св. Параскева, Варвара и Ульяна», «Собор Богоматери» («Рождественская стихира»). Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. М., 1995. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. № 37, 38; далее — Древнерусское искусство, 1995).

[20] Примеры: первая половина XIV в.: Иоанн Богослов на Патмосе — миниатюра из Нового Завета с Псалтирью из Синодальной библиотеки (ГИМ, Син. гр. 407), см. примеч. 17; вторая половина XIV в.: фрески Феофана Грека в церкви Спаса-Преображения в Новгороде; первая половина XV в.: икона «Св. Антоний», Лондон, галерея «Axia» (см. примеч. 19); см. также примеры из примеч. 18.

[21] Понятие «обóжения» человека, одно из наиболее значительных для византийского богословия и ставшее особенно углубленным в исихастских сочинениях XIV в., было, несомненно, очень важным для византийского искусства и не могло не учитываться художниками и в создании духовного образа, и, более того, при выборе художественных средств, приемов и особенностей стиля. Согласно учению византийских мистиков, обóжение относится ко всему «составу» человека, включая его тело, ибо означает «причастие всей психофизической природы человека Богу» (*Киприан, архим.* Антропология св. Григория Паламы. Париж, 1950). По утверждению Григория Паламы, «тело обожается вместе с душою» (Триады. I.3, 37) (цит. по: *Хоружий С. С.* Аналитический словарь исихастской антропологии // Синергия: Проблемы аскетики и мистики православия. М., 1995. С. 129). Ответ византийских художников на этот постулат, который они не могли, конечно, не знать, был не односложным. В искусстве XIV в. в эпоху широкого распространения и теории, и практики исихазма было создано несколько различных типов образа и стиля, каждый из которых вполне соответствует смыслу этого учения. Художники имели дело с изображением именно телесной обоженной формы и претворяли представления о возможностях преображения тела разными способами. Вопросы о соотношении учения исихазма—паламизма с современными им художественными образами сложны и требуют специальных исследований.

[22] Приведем как пример такой образности прекрасную псковскую икону «Св. Параскева, Варвара и Ульяна» (ГТГ) позднего XIV или раннего XV в. Об этом явлении и о таком типе образа см.: *Попова*, 1993. С. 10—14. В византийском искусстве позднепалеологовской эпохи образы такого типа, мистически ориентированные и при этом действенно активные, создавались нередко.

[23] *Мейендорф И., протопресвитер.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы: Введение в изучение. СПб., 1997 (*Meyendorff I.* Introduction à l'étude de Grégoire Palamas. Paris, 1959). С. 37, 43 (далее — *Мейендорф*, 1997).

[24] Наиболее резко это выражено в работах В. Н. Лазарева: *Лазарев В. Н.* Византийские иконы XIV—XV веков // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 340 (далее — *Лазарев*, 1971); *Лазарев В. Н.* Новые памятники византийской живописи XIV века: Высоцкий чин // *Лазарев*, 1971. С. 371; *Лазарев*, 1986. С. 177.

[25] Византия. Балканы. Русь, 1991. № 94 (автор Ю. А. Пятницкий; там же — предшествующая литература); *Попова*, 1996. Ил. 60; *Popova O.* Byzantinische Ikonen und die Blütezeit des Hesyhasmus // Die Fülle des Lichtes: Ikonen aus Byzanz. Milano, 1994. Taf. 22.

[26] Ранее икона датировалась следующим образом: вторая половина XIV в.: *Bank A.* Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Leningrad 1977. № 285; вторая половина XIV—начало XV в.: Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. № 962; Византия. Балканы Русь, 1991. № 94; начало XV в.: *Lazarev V.* Storia della pittura byzantina. Torino, 1967. P. 420; *Лазарев*, 1986. С. 254. Обе пер-

вые даты представляются неприемлемыми: первая из них — слишком ранняя, вторая — слишком широкая. Икона может быть датирована много точнее, о чем говорится в тексте статьи.

[27] Предположение о происхождении иконы «Св. Анастасия» их Фессалоник (*Пятницкий Ю.* Св. Анастасия // Византия. Балканы. Русь, 1991. С. 254) представляется нам возможным. Храм, посвященный св. Анастасии, был и в Константинополе, и в Фессалониках. Недалеко от Фессалоник, вблизи Афона, был монастырь св. Анастасии, где хранились ее мощи, перенесенные из Константинополя. Культ св. Анастасии был повсеместным, однако особенно силен в палеологовское время в Фессалониках и на Афоне. Все это — скорее в пользу фессалоникского происхождения иконы. К мелким техническим приметам, приведенным Ю. А. Пятницким для доказательства фессалоникских корней иконы (серебряный фон, сейчас утраченный, и серый грунт), мы хотели бы прибавить еще одну деталь: узкая красная рамка по краям полей («опушь»), чрезвычайно хара́ктерная для икон из Македонии. Однако сколько-нибудь убедительных художественных, стилистических аналогий для «Св. Анастасии» среди икон из Фессалоник или, шире, из Македонии — всетаки нет. По сравнению с ними, «Св. Анастасия» написана более идеально-классично и тонко. Фессалоникские и македонские образы выглядят более характерными, а письмо их — более плотным, тяжелым и энергичным. «Св. Анастасия» гораздо ближе образам во фресках моравских церквей, Ресавы и Каленича (*Тодић*, 1995; *Simić-Lazar*, 1995), причем это сходство — не буквальное, но скорее в общем строе образа и стиля, классически чистого, человечески смягченного и весьма изысканного. Уже давно В.Джурич высказал предположение о фессалоникском происхождении фресок Ресавы (*Ђурић В.* Солунско порекло ресавског живописа // ЗРВИ. 1960. Т. 6. С. 111—126; *Djurić V.* La peinture murale de Resava: Ses origines et sa place dans la peinture byzantine // Моравска школа и њено доба. Београд, 1972. С. 277-291; *Ђурић В.* Фреске црквице св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа // ЗРВИ. 1961. Т. 7. С. 125—138. Эта точка зрения осталась признанной (*Тодић*, 1995. С. 145. № 225), но круг памятников, на которые могли ориентироваться ресавские мастера, весьма расширился (*Тодић*, 1995. С. 127, 129), что привело, как кажется, к размыванию точных контуров того особого стиля, который обычно называют «стилем моравской школы» (памятники моравской Сербии). Для нас важно, что именно к этому кругу (Ресава, Каленич) близка икона «Св. Анастасия», и если фессалоникские истоки моравских фресок являются очевидным фактом, то это может служить аргументом в пользу именно фессалоникского происхождения «Св. Анастасии». Впрочем, возможность ее создания в Константинополе вовсе не исключена. Живопись XIV—начала XV в. в Константинополе и Фессалониках была очень похожа, причем именно в вариантах наиболее аристократического, классического, высококачественного искусства. Часто в обоих городах работали одни и те же мастера (Георгий Каллиергис; Плануд и Триклиний). Различить фессалоникскую и столичную школы иногда весьма затруднительно (*Djurić*, 1972. P. 283—284, n. 12; *Тодић Б.* Грачаница: Сликарство. Београд; Приштина, 1988. С. 227). Характерные особенности фессалоникской живописи видны скорее в произведениях более провинциальных, локальных. Икона «Св. Анастасия» к ним не принадлежит, но относится к наиболее важному, общему и для столицы, и для Фессалоник и широко распространившемуся (до моравской Сербии) потоку искусства раннего XV в. Даже если она создана именно в Фессалониках, она не является примером местной фессалоникской школы.

[28] Искусство около 1400 г. представляет собой сложное по составу явление и включает в себя целый ряд вариантов и тем более оттенков. Однако в нем явно превалирует определенное художественное направление, с классическими основами и при этом со смягченной, иногда даже лирической окрашенностью образов и стиля. К этому направлению принадлежат фрески Ресавы и Каленича, работы Андрея Рублева, ряд икон и миниатюр греческих, сербских и русских мастеров. Именно это явление и составляет условное понятие «искусство около 1400 года».

[29] Именно в искусстве XIV—XV вв. каждый из этих двух крайних аспектов религиозного образа был воплощен с большой выразительной силой, каждый стал как будто самостоятельным и чрезвычайно эмоциональным. Такие идеи в образах палеологовской живописи можно увидеть нередко, иногда они даже как бы специально сопоставлены рядом, в одном ансамбле. Таковы миниатюры Синодального кодекса, ГИМ, гр. 407 (Новый Завет с Псалтирью), 30-е годы XIV в. (см. примеч. 17). Таковы образы на лицевой и оборотной сторонах некоторых двусторонних икон: «Христос Пантократор» и «Афанасий Афонский», 60—70-е годы XIV в., из монастыря Пантократора на Афоне (Treasures of Mount Athos, 1997. N 2.20 *a*, *b*. P. 82—83); «Донская Богоматерь» и «Успение», конец XIV в., ГТГ (Древнерусское искусство, 1995. № 61). Наибольшую концентрацию и художественную адекватность идейному замыслу эти грани византийского религиозного сознания и византийского художественного образа имеют в искусстве Феофана Грека. Об этом феномене: *Попова О. С.* Фрески и иконы Феофана Грека: Два пути духовной жизни // Введение в храм: Сб. статей. М., 1997. С. 499—509.

[30] В этом и в двух следующих примечаниях приводим только русскую литературу: Творения иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина, подвижника и отшельника / Пер. с греч. С. И. Соболевского. Изд. 3-е. Сергиев Посад, 1911; *Исаак Сирин.* О Божественных тайнах и о духовной жизни: Новооткрытые тексты / Пер. с сирийского, примеч. и послесловие иеромонаха Илариона Алфеева. М., 1998; *Флоровский Г. В.* Восточные отцы V—VIII веков. Париж, 1933 (2-е изд. — 1990). С. 185—194; *Иларион Алфеев, иеромонах.* Мир Исаака Сирина. М., 1998.

[31] Слова преподобного Симеона Нового Богослова / Пер. с новогреч. епископа Феофана. М., 1892; *Симеон Новый Богослов.* Божественные гимны // Пер. с греч. иеромонаха Пантелеймона. Сергиев Посад, 1917; *Василий (Кривошеин), архиеп.* Преподобный Симеон Новый Богослов (949—1022). Paris, 1980.

[32] *Григорий Палама, архиеп. Фессалоникский.* Беседы (Омилии): I—III / Пер. с греч. архим. Амвросия (Погодина). М., 1994; *Григорий Палама.* Триады в защиту священнобезмолствующих / Пер., послесл., коммент. В. Вениаминова. М., 1995; *Киприан (Керн), архим.* Антропология св. Григория Паламы / С предисл. А. И. Сидорова). М., 1996; *Мейендорф*, 1997.

[33] *Millet G.* Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910. Pl. 137—151; *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 172, 257 (примеч. 122); Т. 2. Табл. 567—571; *Chatzidakis*, 1981. P. 95—107.

Olga Popova (*Moskau*)

ZWEI BILDER DER HEILIGEN FRAUEN (IKONEN DER HL. MARINE UND DER HL. ANASTASIA). EIN BEITRAG ZUR SPÄTBYZANTINISCHEN KUNSTGESCHICHTE

Zusammenfassung

Im Aufsatze werden zwei byzantinische Ikonen — die der Hl. Marine und der Hl. Anastasia analysiert, die zu den hervorragenden Kunstschöpfungen der spätpaläologischen Malerei gehören. Beide sind ungefähr zur gleichen Zeit — im frühen 15ten Jh. enstanden, unterscheiden sich aber in ihrem Bildgehalt und Stil.

Die Ikone der Hl. Marine besitzt außer den typischen spätpaläologischen Zügen auch manche Besonderheiten, die ihr einen gewissen programmatischen Charakter verleihen. Das sind vor allem spezifische Dichte der Form, eine dichte dunkle Farbe, die Art und Weise des Leuchtens der Fläche, eine eigentümliche Modellierung, der asketische Charakter der dunklen Karnation, die sich erstaunlicherweise mit der klassisch behandelten Plastik und der betonten Schönheit des Äußeren paart. Dadurch werden tiefe geistige Konzentration und mystische Versenkung zum Ausdruck gebracht, und bei alledem bleibt das Bild zugleich der Welt zugewandt, was der Einstellung des Palamismus entspricht. In all diesen Zügen ist die Ikone der Hl. Marine mit der Kunst des späten 14ten Jhs. verwandt, und nur einige formale Eigenheiten zeugen von ihrer Zugehörigkeit zum 15ten Jh.

Die Ikone der Hl. Anastasia (Heremitage, Sankt-Petersburg) gehört ihrem Bildgehalt und Stil nach der Kunst um die Jahrhundertwende 1400. Jhr Hauptzug ist eine helle, frohe Stimmung, ihre Schönheit und Ruhe der äußeren Erscheinung sind nah den Bildern der paläologischen Renaissance. Das Interesse für klassische Tradition ist in allen Hauptwerken der Malerei des frühen 15ten Jhs. zu spüren (Fresken und Ikonen von Andrej Rublev, Fresken von Resava, Kalenić u. a.). Dieses Interesse war nicht durch Kunstgeschmack der Zeit bedingt (wie am Anfang des 14ten Jhs.), sondern durch geistige Bestrebungen, die ideale paradiesische Harmonie auszudrücken. Dieser Idealzustand ist nach den Beschreibungen der ostchristlichen orthodoxen Mystiker (Isaak der Syrer, Symeon der Neue Theologe, Grigorios Palamas) voll unsäglicher Freude und übertrifft jegliches «geistiges Tun». Die Ikone der Hl. Anastasia scheint eben in der Atmosphäre dieser Vorstellungen vom geistigen Aufstiege in die Welt der himmlischen Harmonie entstanden zu sein. Dieses Thema herrschte in der Malerei der ersten Hälfte des 15ten Jhs. Das alles zeugt davon, daß die byzantinische Kunst am Ende ihres Weges die ursprüngliche geistige Höhe und positive Stimmung erhalten hat und der Idee der Verklärung der Welt treu geblieben ist.

ИКОНА КРУГА МАСТЕРА НИКОЛАЯ ЛАМБУДИСА ИЗ СПАРТЫ В КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА

Ю. А. Пятницкий (*Санкт-Петербург*)

Икона «Богоматерь Умиление» в коллекции Гос. Эрмитажа (инв. № I-152) написана темперой на цельной доске с ковчегом. Порода дерева — по определению сотрудника Петербургской Лесотехнической академии М. И. Колосовой — тополь. Размеры иконы: 66,2 × 48,0 × 2,7 см. Наличие паволоки под грунтом в местах утрат не просматривается. Богоматерь, одетая в традиционные сине-зеленое платье и чепец и вишнево-пурпурный мафорий, изображена в типе Умиления. Ее голова слегка склонилась к младенцу, которого она держит на руках и который прижимается щекой к щеке матери. Задумчивый взгляд Марии, однако, направлен не на ребенка, а как бы за пределы иконы, словно, там ей открылась будущая судьба младенца. Спокойным и задумчивым изображен и младенец Христос. В руках он держит свернутый свиток. На Христе белый хитон, декорированный золотыми «мушками» с красным клавом на левом плече. Поверх хитона наброшен гиматий глубокого охряного цвета, некогда обильно украшенный золотым ассистом. Гиматий оставляет непокрытыми ножки младенца. В верхних углах иконы изображены полуфигуры архангелов Гавриила и Михаила в традиционных одеяниях, но с непокровенными руками. Нимбы Марии и Христа украшает тонкий растительный орнамент в виде стелющегося побега с цветами в розетках. Он исполнен гравировкой пуансоном. На золотом фоне выделяются красные надписи:

ΜΡ' ΘV IC XC H EΛEYCA

OAP MI OAP ΓABPI

На правом рукаве мафорий Богоматери украшен золотой надписью:

ΠΣ'Ι ΕΝΚΡΟCΟΤΗC ΧΡCΗ...

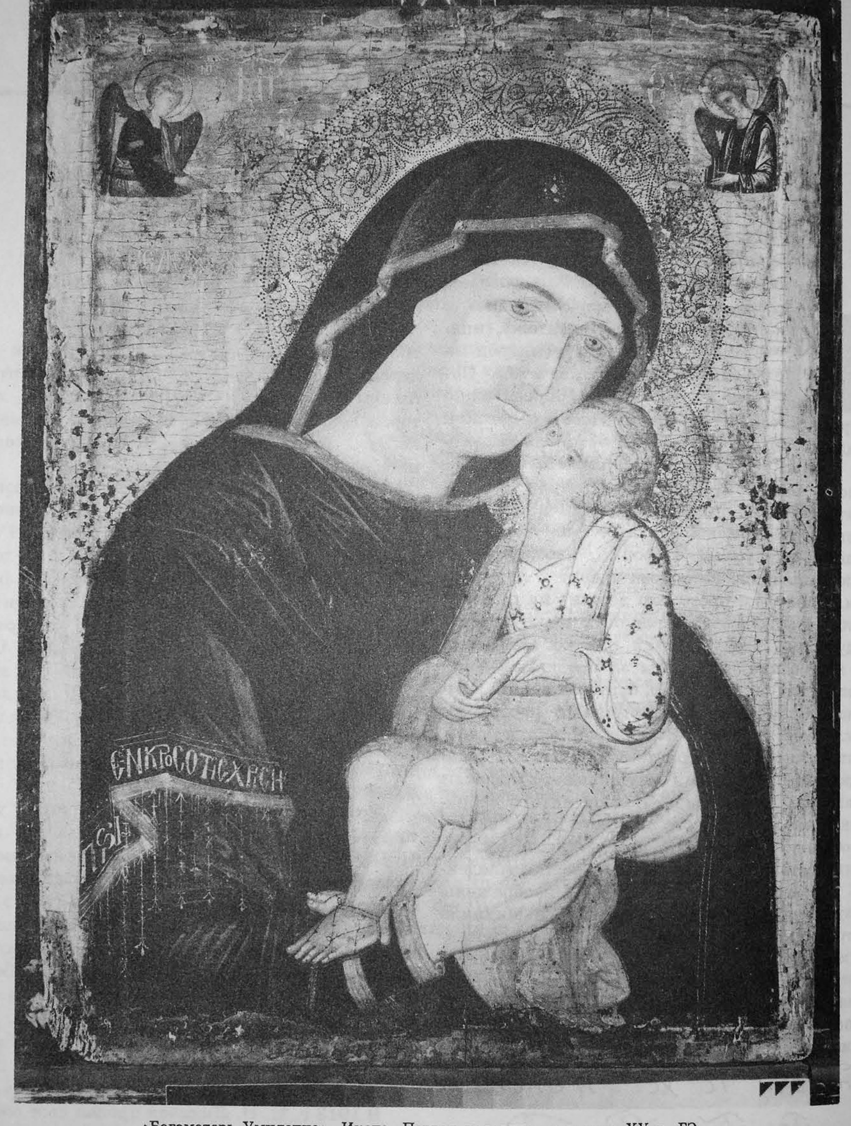
На нижнем поле ковчега левкас утрачен до дерева, но на сохранившихся фрагментах можно различить следы красной надписи, которая некогда здесь находилась. Традиционно на этом месте располагается подпись иконописца или вкладная надпись.

Живопись иконы пострадала от времени. Особенно сильно смыты верхние слои личного письма. Почти полностью утрачен золотой ассист на гиматии младенца. Потерто золото фона и нимбов. Но несмотря на все эти разрушения, икона сохранила свое очарование и индивидуальную манеру живописи мастера.

Памятник происходит из коллекции академика Н. П. Лихачева, который первым опубликовал его, поместив в свой «Атлас» 1906 г. Он отметил особый перевод Умиления с эпитетом «Елеуса» и обратил внимание на такую деталь, как обнаженные до колен ножки младенца.[1]

Позднее внимание нашей иконе уделил Н. П. Кондаков, который, так же как Н. П. Лихачев, акцентировал свое внимание на обнаженных ножках младенца, указав в качестве аналогий мозаику в Монреале (XII в.) и икону «Богоматерь Донская» из Благовещенского собора Кремля (XIV в.). Исследователь сопоставил тип Умиления с композицией Богоматери Киккской, которая также называется Елеуса («Милостивая»). Однако, ни Н. П. Лихачев, ни Н. П. Кондаков не указали дату иконы, хотя последний и отметил, что она принадлежит к «греко-итальянским письмам».[2]

В 1913 г. Н. П. Лихачев продал свое собрание икон в Русский музей имени императора Александра III в Петербурге. Вместе с другими памятниками сюда поступила и наша икона.[3]



«Богоматерь Умиление». Икона. Первая половина—середина XV в. ГЭ



«Богоматерь Умиление». Икона. XV в. Местонахождение неизвестно (ранее — Музей древнебелорусского искусства в Минске)



«Богоматерь Одигитрия». Икона. XV в. Мастер Николаос Ламбудис из Спарты. Частная коллекция в Афинах



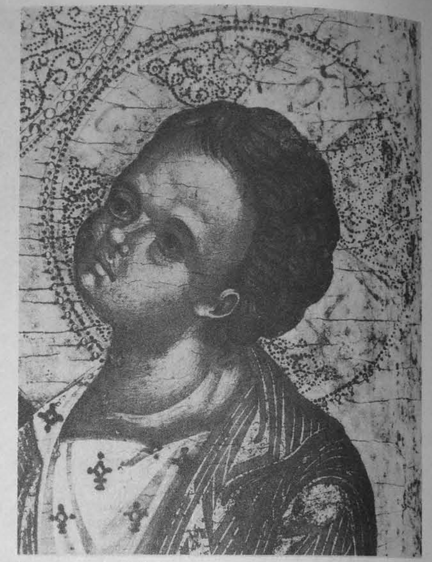
Лики Богоматери и младенца Христа. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ

В 1928 г. в Русском музее была устроена новая экспозиция иконописи с большим разделом византийской и поствизантийской живописи. В кратком каталоге, составленном А. П. Смирновым, интересующий нас памятник был отнесен к «греческим письмам XVI в.»[4]

В 1930 г. византийские и поствизантийские иконы из Русского музея стали передавать в Гос. Эрмитаж, чтобы объединить византийское прикладное искусство, уникальная коллекция которого уже там хранилась, и живопись. С 1930 г. икона «Богоматерь Умиление» находится в собрании Гос. Эрмитажа. Впервые, после работ Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева, эта икона была по достоинству оценена В. Феличетти-Либенфельсом. В своей книге 1956 г. по истории византийской живописи



Лик младенца Христа. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ



Лик младенца Христа. Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты. Фото из статьи М. Ахемасту-Потамиану

он дал великолепную и очень точную характеристику этого памятника. Он отметил несколько напряженную позу младенца и особый прием в живописи личного письма, создающий эффект сияния. Икона датировалась им XV в.[5]

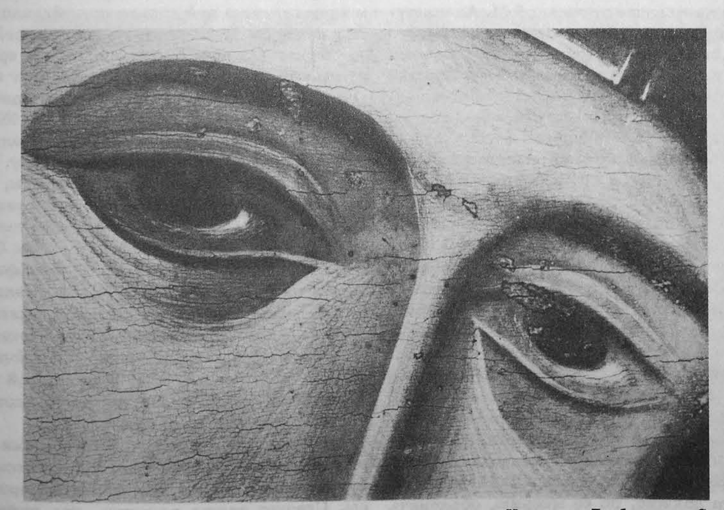
В 1978 г. памятник был воспроизведен в популярном альбоме Н. Б. Салько, посвященном иконе Донской Богоматери. Вслед за В. Феличетти-Либенфельсом она рассматривала икону как произведение итало-греческой школы XV в., но предложила фантастическое прочтение надписи на мафории Марии, как «в обшитой бахромой».[6] Уместно отметить, что это прочтение надписи успешно перекочевало в работы некоторых исследователей, в частности Л. И. Лифшица, строивших определенные рассуждения на этом неверном прочтении.[7]

В 1991 г. икона была показана на фундаментальной выставке «Памятники из коллекций Н. П. Лихачева», проходившей в Петербурге в рамках XVIII Международного конгресса византинистов. В каталоге выставки автор данной статьи отнес икону к итало-греческой школе XV в.[8] К сожалению, позднее мне стали известны публикации подписной иконы Николая Ламбудиса из частного собрания в Афинах, которая может рассматриваться как ближайшая аналогия эрмитажному памятнику.

Икона «Богоматерь Одигитрия» с эпитетом «Елеуса» была куплена в 1984 г. на аукционе Сотби в Лондоне и с тех пор находится в частном собрании в Афинах.[9] Она написана темперой на загрунтованной доске с ковчегом. Ее размеры: 67,0 × 47,0 см. Наличие паволоки в публикациях не указано. Богоматерь, облаченная в сине-зеленое платье и чепец и красно-вишневый мафорий, держит на левой руке младенца Христа. Голова Марии слегка склонилась к нему, но взгляд ее направлен не на младенца, а к молящемуся. Младенец повернул свою голову к матери. Его поза спокойно-торжественна и величественна. В левой руке младенец Христос держит свернутый свиток, а пальцы правой сложил в благословляющем жесте. Он одет в розово-красную с пробелами и «мушками» тунику; на правом плече крас-



Глаза Богоматери. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ



Глаза Богоматери. Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты. Фото из статьи М. Ахемасту-Потамиану

ный клав. Поверх туники фигура задрапирована гиматием глубокого теплого охряного цвета с обильной декорировкой золотым ассистом. В верхних углах иконы изображены полуфигуры архангелов Гавриила и Михаила с покровенными руками. Нимбы Христа и Марии украшает тонкий пуансонный орнамент ввиде растительных побегов и розеток. По типу он аналогичен орнаменту на иконе Гос. Эрмитажа, хотя и не является его точной копией. Это — два варианта единого прототипа. На золотом фоне выделяются красные надписи: М Г МР ΘV Н ЄΛЄȢСА

На ковчеге, внизу, имеется подпись художника:

+ ХЄÌР NIKOΛÁOV TOV ΛΑΓΠΌVΔΗ СПАРТІА́Т Ȣ

Правый рукав мафория Богоматери украшен золотой надписью:

ПЕРІВ ЄNKPOCOTH̀C XPICH...

С 1986 г. икона была показана на крупнейших международных выставках: «Византийское и поствизантийское искусство». Афины, 1986; «Фрески и иконы из Греции (X—XVII вв.)». Флоренция, 1986; «От Византии до Эль Греко». Лондон, 1887; «Святой образ, святое пространство». США, 1988—1990.[10]

Автор каталожных описаний М. Ахемасту-Потамиану отметила, что икона имеет много общего с памятниками критской школы позднего XV в., с ее реминисценциями искусства палеологовского времени и элементами западноевропейской чувствительности в моделировке формы. В качестве аналогий были указаны икона Богоматери Елеусы из монастыря Гония на Крите[11] и ряд икон круга мастера Андреаса Ритзоса.[12] М. Ахемасту-Потамиану также указала, что икона из Афин является сегодня единственным произведением Николаоса Ламбудиса из Спарты, который, по ее мнению, возможно, работал на Крите.[13] В дальнейшем, в специальной статье, она развила высказанные ранее положения. Одновременно были собраны сведения о фамилии Ламбудисов, известной в источниках XI—XV вв. Основываясь на факте упоминания в критских документах некого Кириакоса Лампудиса в 1562 и 1563 гг., исследовательница вновь предполагает пребывание, возможно, непродолжительное, художника Николаоса Ламбудиса на Крите, что должно, по ее мнению, объяснить близость иконы этого мастера произведениям критской школы. Была предложена новая аналогия афинской иконе — икона «Богоматерь Умиление» из Музея истории и искусства в Женеве, для которой М. Ахемасту-Потамиану скорректировала дату, расшифровав надпись на этой иконе как «1457 год», а необычный знак — как зашифрованную фамилию мастера Ламбудиса. Среди аналогий была также отмечена и эрмитажная икона, описанная нами выше. Значительное место в статье уделено золотой надписи на мафории Богоматери. Основываясь на блестящем исследовании на эту тему Г. Бабич, она расширяет круг примеров и проводит параллель с литературными трудами Марка Евгеника, XV в., который использовал тот же псалом 44 (45), что и ряд художников византийского и поствизантийского времени. Отмечено было М. Ахемасту-Потамиану соотношение эпитета «Елеуса» и иконографического типа Одигитрии, используемого Николаосом Ламбудисом. Введя в круг произведений мастера Николаоса Ламбудиса женевскую икону, исследовательница передвигает датировку к середине XV в., вновь подчеркивая сильные палеологовские традиции в стиле данного мастера.[14]

К сожалению, мы не видели в натуре женевскую икону «Богоматерь Умиление» и можем судить о ней только по публикациям.[15] Мы не стали бы настаивать на большой близости женевской и афинской икон и вряд ли включили бы женевскую икону в круг произведений мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты. Манера письма иконы из Женевы представляется более стандартизированной и сухой. Рисунок явно вторит оригиналу, в нем не чувствуется той легкости и свободы, как в иконе из Афин. Манера свето-теневой разделки складок мафория Марии также свидетельствует о развитой стандартизации приемов. Это же относится и к обильной золотой шраффировке на одеждах Богоматери и Христа. Таким образом, женевская икона ближе к памятникам критской школы XV—XVI вв. с их отработанными методами и приемами, устойчивыми иконографическими типами, некоторой ремесленностью. Иной характер имеет икона из частного собрания в Афинах.

На наш взгляд, более продуктивным является сравнение произведения Николаоса Ламбудиса с эрмитажной иконой Богоматери Елеусы. Следует также отметить, что существует еще одна икона Богоматери, которая может быть включена в группу произведений круга



Архангел Гавриил. Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты. Фото из статьи М. Ахемасту-Потамиану



Архангел Михаил. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ



Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты. Фото из статьи М. Ахемасту-Потамиану

Николаоса Ламбудиса. Она не попала в поле зрения М. Ахемасту-Потамиану, и в целом довольно мало известна даже специалистам. Речь идет об иконе «Богоматерь Умиление», хранившейся до недавнего времени в Музее древнебелорусского искусства в Минске (инв. № К.А.-345). К сожалению, несколько лет назад икона была похищена из музея и сегодняшнее ее местонахождение неизвестно.

Изображение Богоматери с прильнувшим к ней младенцем было написано темперой на загрунтованной доске с ковчегом. Размеры: 67 × 47 × 2 см. По иконографии эта икона очень точно повторяет описанный выше эрмитажный памятник. Поэтому мы отметим только различия: ангелы в верхних углах иконы изображены — один с покровенными руками, а другой с обнаженными; цвет рубашки младенца — темный, сине-черный, обильно декорированный золотым ассистом; иной растительный орнамент на нимбах; немного отличается надпись на мафории Марии — ПЄРІВ ЄN КРОСОТ~ ХРІСОІ...

Памятник был вывезен в конце 1970-х годов из местечка Малориты, недалеко от Бреста (на границе с Польшей). В 1983 г. он был опубликован белорусским искусствоведом Э. Ветер с датировкой XIV—XV вв. Из текста статьи неясно, относит ли автор данное произведение к греческой или югославянской иконописи, либо приписывает мастеру из Белоруссии.[16] В том же году икона была опубликована в каталоге музея,[17] а затем — в реставрационном сборнике.[18] Однако во всех этих публикациях вопрос об атрибуции иконы обходился стороной. Между тем совершенно очевидно, что икона из с. Малориты является памятником греческой культуры и не могла быть создана на местной почве.

Тождество эрмитажной и минской икон — поразительно. Совпадают материальные признаки (пропорциональные соотношения доски с ковчегом, но без шпонок, размеры: 66,2 × 48 и 67 × 47 см); иконография, одинаковая компановка фигур в пространстве иконы и особая манера личного письма — с свободным размашистым рисунком, подчеркнутой детализацией и особой светоносностью живописной поверхности. Несомненно, эти два памятника вышли из одной мастерской и даже, более того, из рук одного иконописца. Оба они отмечены такой повышенной индивидуализацией художественного почерка мастера, что достаточно резко выделяются из обширной продукции иконописцев XV столетия.

Таким образом, мы имеем три иконы, хранящиеся в разных собраниях (Афины, С.-Петербург, Минск), которые можно связать с одним временем, с одной мастерской и, возможно, с одним мастером. Если данный тезис бесспорен по отношению к эрмитажной и минской иконам, то в отношении иконы из Афин, имеющей подпись мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты, приходится делать определенные допущения.

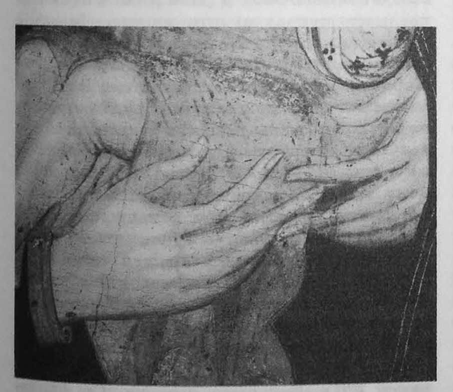
Все три иконы имеют почти одинаковые размеры: эрмитажная — 66,2 × 48, минская — 67 × 47 (в одной из публикаций указаны также размеры — 67,5 × 47,5 см.),[19] афинская — 67 × 47 см. Все исполнены на цельной доске: использована мягкая порода дерева. По определению специалистов — это тополь для эрмитажной иконы, и, возможно, та же порода дерева была использована для других икон. Все три иконы имеют одинаковые пропорциональные соотношения высоты, ширины, толщины, размеров полей, глубины лузги. Нимбы Марии и Христа на всех трех иконах декорированы тонким растительным орнаментом, исполненным гравировкой и пуансоном. Поле нимба заполнено вьющимся побегом с закрученными внутрь бутонами или цветочными розетками. Близкий во всех трех иконах орнамент, однако, нигде не повторяется. Аналогичный индивидуальный подход можно видеть в характере золотой надписи на рукаве мафория Марии. Сам текст везде одинаков. Неизменным остается и принцип размещения слов, но графика отдельных букв и написание отдельных слов варьируются. В тоже время «почерк» мастера остается неизменным и легко узнаваемым. Эта свобода художественного исполнения выгодно отличает данные три иконы от произведений критской школы, где череда повторяющихся «Мадонн» выполнена стандартными отработанными приемами. В нашем же случае мастер работает на нюансах: чуть изменяется орнамент, немного варьируется написание слов, изменяется цвет рубашки младенца, складки на мафории. Важной деталью, подтверждающей нашу характеристику, является использование мягкого угольного рисунка в подготовительном процессе, а не графленой прориси. Лучше всего эта деталь видна на эрмитажной иконе, где частичные утраты



«Богоматерь Умиление». Икона. Конец XIV—начало XV в. Благовещенский собор Московского Кремля



«Богоматерь Донская». Икона. Атрибуируется мастеру Феофану Греку. ГТГ



Руки Марии. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ



Ножки младенца Христа. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ

верхних разделочных слоев обнажили подготовительный рисунок.

Однако главное, что сближает данные три иконы, — это особый характер личного письма. Художник добивается особой светоносности живописной поверхности. Обнаженные участки тела, будь то лики, шея, руки или ножки младенца, словно излучают свет. Эта светоносность достигается многослойной мягкой слитной манерой письма, когда краски плавно перетекают одна в другую. Это именно тот прием, который иконописцы называют «плавью». В то же время художник четко разделяет затененные и освещенные участки. Это также хорошо видно на эрмитажной иконе с ее обнаженным подготовительным слоем живописи. Завершающие белильные движки еще не образуют сплошную сетку штрихов, как на иконах критской школы, а свободно лежат, подчеркивая наиболее освещенные места. Вновь мы встречаем ту же индивидуальную манеру мастера, когда каждая из икон чуть-чуть непохожа на другие, но во всех трех чувствуется один почерк, одни приемы, один стиль. Выше мы оговаривались, что для подписной иконы мастера Николаоса Ламбудиса из Афин мы должны сделать некоторое допущение. Оно касается характеристики исполнения лика Марии на этой иконе. На первый взгляд здесь иная манера — более сухая, слегка стандартизированная. Такое впечатление создается двумя причинами: состоянием сохранности живописной поверхности и манерой реставрации. В отличие от эрмитажной и минской икон, здесь лучше сохранились верхние слои живописи, но они же и правлены реставратором в привычной для него манере. Именно это создает впечатление сухости. Это впечатление усиливается при рассмотрении воспроизведения данной иконы в цвете и уменьшается при сравнении черно-белых фотографий. В то же время нельзя не признать некоторое отличие афинской иконы от двух остальных. Оно незначительное, и трудно сказать, имеем ли мы дело с иным художником или с вариацией художественного почерка одного и того же мастера. Мы предполагаем последнее.

Обратим внимание на некоторые детали, которые могут поддержать наше предположение. Положение головы Марии одинаково на всех трех иконах. Очерк лица имеет характерный изгиб над правым ухом Марии. Слегка тяжеловатый подбородок Богоматери также имеет характерный контур. Совпадают линия губ, абрис ноздри, складки кожи на шее Марии. Очень показательно сравнение рук Богоматери. Идентичны левая рука Марии на всех трех иконах: видна кисть с отставленным большим пальцем, слегка отставленным указательным и плотно прижатыми тремя остальными пальцами. Подобное решение в принципе не ново — оно хорошо известно в византийском искусстве, особенно палеологовского времени. Однако в нашем случае мы имеем дело с одинаковым, совпадающим в мелочах, рисунком и идентичной трактовкой формы. Особенно показательна линия перехода от большого к указательному пальцу. Если бы все три иконы имели одну иконографическую схему, то можно было бы сказать, что использована одна прорись. Но икона из Афин представляет иной иконографический тип, чем произведения из Петербурга и Минска. К тому же мы часто переоцениваем значение прорисей. Сколь бы точно иконописец не старался воспроизвести образец, он всегда остается художником своего времени и это обстоятельство накладывает отпечаток на его произведения. Ярким примером могут служить попытки в середине XIX в. снять точные прориси с фресок Афона. И даже иконописцы XIX в., снимая «точную» копию с древних икон, часто производили иконы, ничего общего не имевшие с оригиналом.[20] В разбираемом нами случае достаточно сравнить рисунок большого пальца левой руки Марии на иконе из Афин с исполнением этого пальца на правой руке Марии в иконе из Гос. Эрмитажа. Даже при очень большом скептицизме трудно отрицать почти полную идентичность этих деталей.

Своеобразна форма правой руки Марии на всех трех иконах. По мягкому полупрозрачному санкирю активно выделена разделка крупных плоскостей при помощи локальных пятен телесного цвета. Эти «пятна» вторят анатомической форме руки и в тоже время слегка условны. Подобная манера на афинской иконе создает контраст с ликом Марии, с его тщательной отделкой. Аналогичный прием мы можем найти в некоторых памятниках, датируемых второй половиной XIV—первой половиной XV в. Например, в иконе «Св. Анастасия» рубежа XIV—XV вв. из коллекции Гос. Эрмитажа (ил. см. на с. 350),[21] или в иконе «Богоматерь Умиление» из Благовещенского собора Московского Кремля, в атрибуции ко-

торой мы склонны примкнуть к датировке рубежом XIV—XV вв. и в то же время сомневаемся в ее русском происхождении.[22] Отчасти этот же прием наблюдается в личном письме «Пименовской Богоматери» (ГТГ, 80-е годы XIV в.) и в «Богоматери Одигитрии» (ГТГ, первая четверть XV в.).[23] При желании список может быть продолжен. Если описанное выше сочетание приемов трактовки лика и рук характерно для второй половины XIV—первой половины XV в., то прием рельефной разделки рук Марии в несколько небрежной повышенно экспрессионистической манере — наблюдается уже в памятниках живописи средневизантийского времени, а также в произведениях итальянских мастеров XIII—XIV вв. Особенно характерен этот прием для итальянских произведений в стиле «маньера грека». Укажем для примера «Мадонну с младенцем» Берлингьеро Берлингьери из собрания музея Метрополитен в Нью-Йорке (так называемая «Мадонна Страус»), около 1230 г.[24] Закономерно возникает вопрос — если признаки, по которым мы определяем тождество наших трех икон, встречаются в разновременных памятниках и не являются чем-то сугубо специфичным именно для данной группы, то насколько правомерно вообще подобное сравнение? Что же является критерием для атрибуции памятников? Мы бы указали сумму специфических черт, каждая из которых может быть действительно найдена в широком диапазоне памятников, но в целом они характерны именно для определенного времени или региона, или мастерской, или мастера. Важным элементом является также выделение тех мельчайших деталей, которые характеризуют индивидуальный почерк конкретного мастера. Важной составляющей является также качество произведения, профессиональный уровень его исполнения.

Рассматривая с этих позиций наши три иконы, мы пришли к заключению, что они составляют единую группу, объединенную рядом специфических черт, которые можно толковать и как элементы, характерные для определенного времени, и как индивидуальные проявления почерка иконописца. При большой схожести элементов они нигде в данных трех иконах не повторяются полностью. Эта легкая вариантность как раз и свидетельствует, по нашему мнению, о том, что мы имеем дело не с механическим повторением, а с творческой переработкой элементов. Такой подход отличает подлинные авторские произведения от работ подражателей и мастерской. Сравнивая отдельные детали, пытаясь выявить индивидуальный почерк мастера именно по мельчайшим нюансам, мы невольно возвращаемся к методам Дж. Морелли и Б. Бернсона.[25] В определенной степени атрибуция иконописи субъективна и часто находится в рамках «знаточества». Сложность атрибуции памятников иконописи во многом зависит от особенностей самой иконописи, с ее иконографической устойчивостью, четко выработанным кругом тем и сюжетов, регламентацией «подлинников», повторяемостью рисунка и цветовой гаммы. К этому следует добавить постоянное обращение к памятникам более ранних эпох, как к прототипам, столь свойственное византийской и поствизантийской живописи. На первый взгляд, к XV в., когда появляется больше подписных и датированных произведений, появляется больше возможностей для точных атрибуций. Но одновременно с этим развивается процесс цехового разделения, создания семейных мастерских и явная рыночная ориентация самого иконописания, когда количество копий достигает сотен и тысяч. Поэтому для анализа произведений XV в. не потерял своего значения постулат М. Фридлендера о необходимости быть твердо уверенным, что исследуемый ученым памятник действительно относится к данному времени.[26]

Усиленный интерес к искусству Византии XV в., наблюдаемый в последнее время,[27] в определенной степени обусловлен преодоленным скептицизмом В. Н. Лазарева относительно художественных процессов развития и ценности искусства этого периода.[28] Среди многочисленных особенностей развития художественного стиля XV в. наше внимание привлек процесс индивидуализации почерка мастера. Выделение ряда икон, отмеченных яркими индивидуальными особенностями письма и художественного решения, общими для всей группы, позволяет выявить произведения одной мастерской или мастера. Такая работа была нами проделана при изучении трех триптихов XV в.[29] Сейчас мы продолжили эту работу на примере икон, которые могут быть связаны с кругом мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты.[30] В обоих случаях вначале были выявлены комплексы икон, близких по уровню исполнения, по иконографии и стилевым характеристикам. Затем, внутри этих

групп, мы сравнили индивидуальные элементы авторского почерка. В разбираемых трех иконах Богоматери мастер добивается индивидуального решения каждой из икон, не выходя из границ иконографической и стилевой традиции византийской живописи, и одновременно сохраняет присущий ему почерк, который объединяет эти произведения и выделяет их из широкого ряда богородичных икон поздневизантийского времени. Аналогичный характер повышенной индивидуализации был присущ Феофану Греку, что отмечали уже его современники.[31] Он не придавал деталям «свойства необычные, нетрадиционные», как пишут некоторые исследователи,[32] но доводил их индивидуализацию до предела.

Эрмитажную икону Богоматери Елеусы сравнивали с «Богоматерью Донской» Феофана Грека. Одной из особенностей последней иконы является ракурсная постановка левой руки Марии. В незавершенной дискуссии об авторстве этой иконы И. А. Кочетков отмечает: «Достаточно посмотреть, с какой свободой справляется мастер со сложным рисунком складок ниспадающего конца гиматия младенца, как смело ставит он в ракурсе кисть левой руки Богоматери, чтобы признать в этом особенности именно его (Феофана Грека. — *Ю. П.*) манеры».[33] Мотив «руки, сжимающей край гиматия младенца», был хорошо известен в византийской живописи. Например, он встречается в иконе «Богоматерь Умиление» позднего XII в. (Византийский музей в Афинах), «Богоматерь Одигитрия» второй половины XII в. (портативная мозаика в монастыре Св. Екатерины на Синае), «Богоматерь Епискепсис» 1300 г. (Византийский музей в Афинах), «Богоматерь Аврамиотисса» третьей четверти XIV в. (монастырь Хиландар на Афоне), «Богоматерь с младенцем» первой половины XIV в. (ГМИИ, Москва), «Богоматерь Умиление» второй половины XIV в. (ГЭ, С.-Петербург) и др.[34] Однако нигде эта деталь не достигает той остроты и неповторимости, как на иконе «Донская Богоматерь», нигде этот элемент не перерастает в особенность художественной манеры мастера, деталь его «почерка». Нечто аналогичное мы имеем и в разбираемых нами трех иконах круга Николаоса Ламбудиса из Спарты. Постановка рук Марии с широко расставленными пальцами своей изломанностью формы граничит с маньеризмом. Типичные черты здесь перерастают в элемент индивидуализации почерка мастера; легкое изменение рисунка, формы пальцев, изгибов и ракурсов создают то особое впечатление, которое присуще только этим трем произведениям. Сравнивая эти иконы с «Донской Богоматерью», мы ищем не буквальных совпадений, а пытаемся выявить общую типологическую направленность при повышенной индивидуальности конкретных решений.

Еще одним элементом «типологии» может служить подчеркивание складки кожи на обнаженных коленях младенца. В «Донской Богоматери» складки намечены сложной по конфигурации линией с дополнительной проработкой цветом и белильными движками. В эрмитажной и минской иконах «Богоматери Умиления» эта деталь имеет более натуралистический характер: кожа под коленками младенца собралась двумя толстыми складками, она осязаемо-материальна. В тоже время выпуклости на коленках исполнены в близкой к «донской» манере. Несмотря на разные приемы, оба мастера работают в одном русле — они стремятся максимально индивидуализировать свои произведения, сделать так, чтобы традиционные элементы превратились в характерную особенность только их произведения.

Обратим внимание еще на две особенности: пространственную постановку головы Марии, с раскрытой удлиненной шеей, и золотую греческую надпись на рукаве ее мафория. В первом случае, как отметил в свое время М. В. Алпатов, такой мотив, когда «шея Богоматери раскрыта и читается вместе с ее лицом», — ближе к Италии.[35] Эта «раскрытость» сочетается с пространственной углубленностью, также сильно напоминающую приемы итальянских живописцев. Аналогичную характеристику имеют иконы круга Николаоса Ламбудиса, недаром эрмитажный памятник А. Грабар считал созданным под сильным итальянским влиянием.[36]

Имеется группа икон и фресковых изображений XIV—XVII вв., где рукав мафория Богоматери украшен золотой греческой надписью. Как было установлено Г. Бабич, надпись представляет стих псалма 44 (45): «Вся слава дщери Царя внутри, одежда ее шита золотом» («Πᾶσα ἡ δοζα τῆς θυγατρός του Βασιλέως ἔσωθεν 'Ενκροσσωτοῖς χρυσοῖς περιβεβλημένη πεποικιλμένη»). Именно этот стих фигурирует на всех трех иконах круга Николаоса Ламбудиса, в

форме:
EN KPOCOTHC XPHCH[C] ΠΕΡΙ[ΒΕΒΛΗΜΈΝΗ]. Этот псалом нередко использовался в древних гомилиях, например, в Слове Андрея Критского на Успение Богородицы. Так же он был включен в литургию. В палеологовское время его использовал Григорий Палама и Марк Евгеник, архиепископ Ефесский. Появление текста псалма на мафории Марии в палеологовское время несомненно было связано с пристальным вниманием византийской художественной культуры к мариологическим темам. Обширный список примеров, как XIV—XV вв., так и более позднего времени был собран в статье Г. Бабич.[37] К нему мы добавили бы две иконы «Богоматерь Умиление» в Кастории, обе около 1400 г.; «Богоматерь Одигитрия в рост со сценами жития» около 1400 г., также в Кастории; «Богоматерь Одигитрия» XVII в. из греко-православной церкви в Вене; и несколько русских икон с криптографическими надписями («Богоматерь Ярославская», ГТГ, XV в.; «Богоматерь Иерусалимская», XVI в., и «Деисус», XVI в. — из коллекции Павла Корина; «Богоматерь Умиление», рубежа XIV—XV вв., ГТГ, инв. № 13498).[38] В этом же ряду следует рассматривать и криптограмму на мафории «Богоматери Донской». Во всяком случае, попытки увидеть в ней подпись мастера Феофана Грека выглядят малоубедительными,[39] тогда как стих псалма 44 (45) полностью соответствует символической программе иконы. Вспоминая характеристику современников, данную Феофану Греку, «преславному мудрецу, философу зело хитрому, книги изографу нарочитому и среди иконописцев отменному живописцу», вряд ли будет большой натяжкой предположить, что криптологическая форма декора мафория Марии на иконе «Донская Богоматерь» несет отпечаток все той же повышенной индивидуализации почерка мастера, что и другие, отмеченный выше черты его манеры. Наибольшее количество примеров декорировки мафория псалмом 44 (45) падает на XIV—XV вв. Относительно же иконографических тем здесь нет определенной закономерности: это может быть тип традиционной прямоличной Одигитрии или тип с развернувшимся к Марии младенцем, как на иконе Николаоса Ламбудиса из частной коллекции в Афинах; тип Умиления и Взыграния, деисусной Богоматери или напоминающий иконографию «Пименовской». Количественно все же можно констатировать, что для икон XIV—XV вв. наиболее распространенными изводами с надписью на кайме были типы Одигитрии и Умиления.

Поскольку мы коснулись иконографического типа, то уместно будет обратить внимание на ценное замечание Э. К. Гусевой относительно иконографического прототипа «Донской Богоматери». Исследовательница считает, что «неверно ... видеть в иконе парафраз „Богоматери Владимирской“».[40] Совершенно справедливо связывая икону «Донская Богоматерь» с палеологовским столичным кругом произведений, она сравнивает ее иконографию с рядом столичных памятников XII—XIV вв. и находит наиболее близкий прототип в мозаичном образе монастыря Хора. Если с этим выводом можно не согласиться, то совершенно бесспорно утверждение, что прототип «Донской» следует искать среди многочисленных прославленных святынь Константинополя. В этом плане может быть интересно сравнение «Донской Богоматери» с фресковым изображением Богоматери с младенцем в церкви Панагии Олимпиотиссы в Элассоне, Северная Фессалия.[41] Расписанная в раннем XIV в., церковь содержит цикл, иллюстрирующий Акафист. Именно здесь имеется изображение Богоматери на троне с младенцем на руках, которое заинтересовало нас. Фреска иллюстрирует икос 17 Акафиста. Сидящая на троне Мария склонила голову к младенцу, которого она поддерживает двумя руками. Христос изображен в сложном повороте с поднятым к матери лицом; в его левой руке — свиток, а правая поднята в благословляющем жесте. Иконографически здесь иной тип, только приближающийся к Умилению, «Донской Богоматери». Вместе с тем ряд деталей позволяет сравнивать эти два изображения. Младенец сидит на правой раскрытой ладоне Марии, словно на троне. Богоматерь левой рукой сжимает край хитона Христа. В его левой руке — свиток, расположенный параллельно ножке младенца. Все эти детали находят близкое повторение в образе «Донской Богоматери». Можно также добавить схожее положение откинутой назад головы младенца, с обращенным к Марии лицом. Отмеченная схожесть иконографических элементов подтверждает мысль Э. К. Гусевой о прототипе «Донской». Общепризнано, что «Донская Богоматерь» с «Успением Богородицы» на обороте являлась выносной иконой, хотя и не имеет рукояти или шеста. В акафистных

циклах, как в миниатюрах, так и в фресковых росписях XIV—XV вв. строфы 23 и 24 иллюстрируются сценами торжественных процессий с иконами Богоматери. В иллюстрации строфы 23 — это часто изображение Богоматери Умиление, а соответственно к строфе 24 — изображается Богоматерь Одигитрия. Правда, данная закономерность не является четко выдержанной. Указанные сцены отображают реальную практику участия богородичных икон в богослужении, где они играли самостоятельную роль. В русской церкви византийская еженедельная пресбейа превратилась в «молебен», который совершается по особым случаям, и это единственная, помимо Акафиста, служба, при которой используются выносные иконы.[42] В таком случае, если расматривать «Донскую Богоматерь» в связи с отраженной в иллюстрациях и строфе 23 сценой торжественного молебна с выносной иконой Богоматери Умиление, становятся понятным и иконографические совпадения с примерами, указанными Э. К. Гусевой, и отмеченной нами росписью церкви в Элассоне, и декорировка мафория Марии (псалом 44 (45)). Если возводить практику торжественной «пресбейа» к традиции, зафиксированной в типике 1136 г. столичного константинопольского монастыря Пантократора, то в еженедельных пятничных богослужениях участвовали две почитаемые иконы: «Одигитрия», приносимая в дни поминовения императора и членов его семьи в монастырь, и «Елеуса», выносная икона, располагавшаяся близ алтаря в монастырском храме.[43] Соответственно иллюстрации строф 23 и 24 Акафиста можно рассматривать как отображение этой традиции. В этом плане любопытной деталью является наличие в коломенском соборе, откуда происходит, по-видимому, «Донская Богоматерь», иконы «Богоматерь Милостивая» с «Успением» на обороте, которая хранилась в алтаре, согласно описи 1578 г. В более поздней описи 1681 г. в алтаре упоминается икона «Богоматерь Одигитрия» с «Успением» на обороте. И. А. Кочетков справедливо указывает на то, что речь, видимо, идет об одной и той же иконе. Если мы к этому добавим, что эпитет «Милостивая» мог относиться с полным правом к иконографическому типу Богоматери Одигитрии или одного из ее вариантов, как показывают сохранившиеся византийские и балканские памятники, то наблюдается интересная картина наличия в коломенском соборе двух выносных икон с «Успением» на обороте, одна из которых имеет иконографию Умиления, а другая — Одигитрии, но снабжена эпитетом «Милостивая». Это сочетание отражает константинопольскую традицию, хорошо просматривающуюся в XIV—XV вв. в богослужебной практике и искусстве северной Греции.

Столь пространное рассуждение об иконе «Донская Богоматерь» имеет прямое отношение к исследуемым нами иконам круга мастера Николаоса Ламбудиса. Все три иконы снабжены эпитетом «НЕЛЕѸСА» — «Милостивая», хотя и разнятся по иконографии. В иллюстрациях Акафиста, строфы 24, не всегда изображается икона Богоматери в традиционном типе Одигитрии. В ряде случаев, например, в фреске Маркова монастыря, XIV в., фреске монастыря Матейч, XIV в., в Псалтирях (ГИМ, гр. 429, гр. 2752) и Сербской Псалтири (Гос. библиотека в Мюнхене, Cod. Slav 4) — Мария склоняется к младенцу или он повернулся к ней, что нарушает традиционный тип прямоличной Одигитрии. Таким образом, икона мастера Николаоса Ламбудиса из частного собрания в Афинах могла исполнять роль выносной иконы в богослужении, зафиксированном акафистными циклами, иллюстрирующими строфу 24. Соответственно к иллюстрациям строфы 23 с иным торжественным богослужением перед иконой Богоматери Умиление можно было бы соотнести иконы из Петербурга и Минска, которые дают нам тип Умиления и в целом соответствует изобразительному материалу (фреска в Марковом монастыре, отчасти миниатюра в Псалтири Томича). На возможность подобного назначения данных трех икон косвенно указывает наличие полуфигур ангелов во всех иконах. Аналогичный мотив можно видеть на знаменитой миниатюре из Псалтири Гамильтон, XIII в. (Берлин, Гос. музей, 78А9), а также следует отметить наличие ангелов в акафистных циклах строф 23 и 24 во фресках Матейч, церкви Богоматери в Рустика. Необходимо оговориться, что изображение торжественных процессий с выносными иконами или сцен богослужения перед выносными богородичными иконами в акафистных циклах может иметь место не только при иллюстрациях строф 23 и 24, как в церкви Панагии Олимпиотиссы в Элассоне или в Марковом монастыре. В росписях Дечан — это строфы 20 и 24, а в монастыре Матейч — строфы 14



Костяная икона «Богоматерь Одигитрия». X в. ГЭ



«Богоматерь Милостивая». Икона. XV в. ГЭ

и 24. Однако выявленная общая закономерность налицо.[44]

Насколько точно отражали акафистные циклы реальные элементы? Видимо, опрометчиво было бы видеть во всех изображениях точное отображение действа, происходившего в Константинополе. В целом ряде случаев воспроизводились, как нам представляется, местные прославленные образы Богоматери. Это может объяснить вариантность икон Богоматери Одигитрии, которую мы отмечали выше. В тоже время большинство местно чтимых икон повторяли, в свою очередь, прославленные святыни столицы византийской империи или таких крупных центров, как Фессалоники. Поддерживая мнение Э. К. Гусевой, что икона «Донская Богоматерь» повторяет какой-то, по-видимому, столичный, прославленный образ, мы склонны того же мнения придерживаться и в отношении двух икон Богоматери Умиления круга Николаоса Ламбудиса — эрмитажной и минской. Обратим внимание на довольно редкую деталь: Мария поддерживает младенца двумя руками, так что пальцы почти соприкасаются. В принципе мотив направленных друг к другу или соприкасающихся рук Марии восходит к раннему периоду становления мариологических циклов. В этом плане можно упомянуть икону в Пантеоне в Риме, 609 г., «Мадонну» из Санта Марии Маджиоре, VI (?) в., энкаустическую икону в Киеве, VI в.[45] Замечательным примером средневизантийского времени является костяная иконка «Богоматерь с младенцем» конца X в. из коллекции Гос. Эрмитажа.[46] С XII в. данная деталь получает более широкое распространение и, видимо, прямо соотносится с богословскими спорами эпохи, подчеркивая мотив жертвенности в изображениях Марии с младенцем Христом на руках. Наиболее яркий пример — фреска в церкви Панагии Араку на Кипре, 1192 г., икона в Византийском музее в Афинах (инв. № Т-2521), которую датируют то XII, то XIII в.,[47] и панагиар Алексея Комнина Ангела конца XII в.[48] В плане интересующей нас иконографической детали можно отметить миниатюру греческой рукописи Гомилий Григория Назианзина, XI в., из библиотеки Иерусалимского патриархата (Ταφου 14. Л. 106 об.), где представлен иконописец, пишущий икону Богородицы. Мария сидит в кресле с младенцем на руках. Левой рукой она поддерживает его,

а правой касается его колена. Этот же мотив отмечен Э. С. Смирновой в двусторонней иконе XIV в. с о. Родос — «Богоматерь с младенцем» и «Евангелист Лука» на обороте, которую исследовательница рассматривает как косвенное отражение легенды о евангелисте Луке-иконописце.[49] Между тем ту же самую икону с о. Родос мы считаем достаточно близкой иконографической параллелью (в мотиве соприкасающихся рук Марии) для икон из Петербурга и Минска. Отчасти такое же положение рук Марии можно наблюдать и в чудотворной иконе «Богоматерь Почаевская», по легенде, привезенной в 1559 г. на Волынь греческим митрополитом Неофитом.[50]

Наиболее широко упомянутая иконографическая деталь была распространена в произведениях палеологовского искусства. Любопытно отметить фреску на южной стене параклесия Кахрие Джами, изображающую Богоматерь в рост с младенцем, стремительно прильнувшим к ней. Иконографически здесь представлен иной тип, но с тем же положением рук, что и на эрмитажной и минской иконах: Мария поддерживает младенца двумя руками, так что пальцы почти соприкасаются. Однако это не буквальное повторение элемента, а типологическое единообразие.[51] Более близкое к нашим иконам положение рук Марии имеется на двух иконах середины XIV в. из церкви Св. Климента в Охриде: «Богоматерь Психосострия» и «Богоматерь с младенцем». Обе иконы считаются работами охридского архиепископа Николая.[52]

Среди произведений XV в. можно упомянуть икону из коллекции Гос. Эрмитажа, где имеется и надпись на фоне «Елеуса» (инв. № I-180); средник триптиха из музея Коррер в Венеции, который традиционно относят к XV в., считая фальшивой дату 1380 г., имеющуюся на фоне,[53] а также икону из коллекции Византийского музея в Афинах.[54] Все эти примеры достаточно красноречиво указывают, что отмеченное нами положение рук Богоматери восходит к одному из прославленных образов Марии, получивших широкое распространение в Византии. Скорее всего речь может идти о столичном константинопольском прототипе.

Таким образом, так же как и в случае с «Донской Богоматерью», мы имеем дело с очень индивидуализированным подходом мастера-иконописца к отображению прославленного прототипа. Повторяя ряд устойчивых иконографических элементов, которые характерны именно для данного архетипа, мастер наделяет изображение такой неповторимостью стиля и технического совершенства, что его икона начинает играть роль нового архетипа. Именно так обстояло дело с иконой «Богоматерь Донская». В то же время для такого индивидуального подхода характерно легкое отступление от привычных канонов, легкая вибрация вариантов и тем, что и отличает произведения истинного мастера от копийных изделий мастерской. В принципе отмеченный нами подход повышенной индивидуализации иконописного процесса вплотную подводит мастера-иконописца к эстетике и художественным критериям Ренессанса. Недаром искусство палеологовского времени Византийской империи нередко называют византийским Возрождением, неповторимо индивидуализированную «Троицу» Андрея Рублева сравнивали с ренессансными произведениями, а в литературе XIX в. чуть ли не самого Андрея Рублева «отправляли» на обучение к мастерам Италии.

Итак, нами выявлены два произведения: из собрания Эрмитажа и Музея древнебелорусского искусства в Минске, которые по иконографическим, стилистическим, морфологическим, материальным и другим признакам можно связать с кругом мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты. К сожалению, известна только одна икона этого мастера, имеющая подпись и, таким образом, служащая эталоном. Некоторые незначительные отличия выявленных нами икон от этого эталона, заставляют отнести эти иконы к кругу Николаоса Ламбудиса, хотя мы не исключаем и даже придерживаемся мнения, что все три иконы выполнены одним иконописцем. Сравнение этих икон с акафистными росписями XIV—XV вв. позволяет высказать предположение, что они использовались в торжественных процессиях и особенных молениях перед иконами, наподобие тому, как это зафиксировано в типике 1136 г. монастыря Пантократора в Константинополе. Повышенная индивидуализация стиля и художественной формы, схожая с такими памятниками, как икона «Богоматерь Донская», приписываемая Феофану Греку, позволяет отнести эти три иконы к кругу произведений рубежа XIV—первой половины XV в. При этом для оценки этого явления в широком плане не имеют значения точные

хронологические рамки творческой активности Николаоса Ламбудиса. Совершенно очевидно, что это мастер палеологовских традиций и именно того направления, которое некоторыми особенностями смыкалось с эстетикой Возрождения. Если же говорить о хронологии, то мы считаем возможным отнести деятельность Николаоса Ламбудиса к первой половине—середине XV в., склоняясь именно к середине столетия. Таким образом, в определенной степени, мы присоединяемся к М. Ахемасту-Потамиану, хотя и не переходим рубеж середины XV в. и не связываем мастера с традициями критской школы. К сожалению, пока еще не найдены документы о творчестве этого мастера, которые смогут расставить все атрибуционные акценты. Но во всяком случае анализ этих икон в связи с «молением перед поминальными иконами» или торжественными выходными процессиями и молебнами представляется перспективным. Точно так же имеет смысл акцентировать внимание на морфологических признаках и необычных иконографических элементах, вроде отмеченного нами положения рук Марии, что позволит, возможно, выявить прототип, ареал его распространения, время наибольшего почитания. Как бы ни повернулось дальнейшее изучение данных трех икон, несомненно, что мы имеем дело с произведениями, выходящими за рамки стандартной иконописной продукции. Это иконы крупного мастера, отмеченные его яркой творческой индивидуальностью и присущим именно ему художественным почерком.

---

[1] *Лихачев Н. П.* Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906. Т. 1. № 80.

[2] *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911. С. 154—155. Рис. 103 (далее — *Кондаков*, 1911).

[3] *Пятницкий Ю. А.* О происхождении некоторых икон из собрания Эрмитажа // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV—XVI веков. Л., 1988. С. 131—140; *Пятницкий Ю. А.* Византийские и поствизантийские иконы в России.Ч. 2 // ВВ. 1996. Т. 56 (81). С. 253, 255—258.

[4] *Смирнов А. П.* Памятники византийской живописи: Государственный Русский музей. Л., 1928. С. 31.

[5] *Felicetti-Liebenfels W.* Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten; Lausanne, 1965. S. 88. Abb. III C.

[6] *Салько Н. Б.* Памятник, овеянный славой Куликовской битвы. Л., 1978. Прилож. П.

[7] *Лифшиц Л. И.* Икона «Донской Богоматери» // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 90—91.

[8] *Пятницкий Ю. А.* Византийская и поствизантийская иконопись // Из коллекций академика Н. П. Лихачева: Каталог выставки. СПб., 1993. № 237. С. 93 (далее — *Пятницкий*, 1993).

[9] Sotheby's Catalogue of Icons. London, 1984. N 30. P. 14—15.

[10] Byzantine and Post-Byzantine Art (Athens, Old University. July 26th 1985—January 6th 1986). Athens, 1986. P. 114—116. N 115; Affreschi e icone dalla Grecia (X—XVII secolo) (Atene e Firenze, Palazzo Strozzi. 16 Septembre—16 Novembre 1986). Atene, 1986. P. 117—118. N 70 (далее — Affreschi e icone, 1986); From Byzantium to El Greco; Greek Frescoes and Icons (Royal Academy of Arts, London, March 27th—June 21st 1987). Athens, 1987. P. 109, 175. N 41; Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece (Baltimore, Miami, Fort Worth, San Francisco, Cleveland, Detroit. August 21, 1988—January 14, 1990). Athens, 1988. P. 209. N 50 (далее — Holy Image, 1988).

[11] Μπορμπουδάκης Μ. Ημερολόγιο 1985. Κοσμημένο με κρητικές φορητές εικόνες. Ηράκλειο Κρήτης. 1985. Σελ. 126—127. N 17; Εικόνες τῆς κρητικῆς τέχνης. Ηράκλειον, 1993. Σελ. 517—518. N 163.

[12] *Czerwenka-Papadopoulos K.* Eine Wiener Ikone aus dem Umkreis des Andreas Ritzos // Βυζάντιος: Festschrift für Herbert Hunger. Wien, 1984. Fig. 1, 3, 4, 6—8.

[13] Holy Image. 1988. P. 209.

[14] *Acheimastou-Potamianou M.* Nikolaos Lampoudes, from Sparta: an icon of the Virgin Eleousa // ΔΧΑΕ. 1993—1994. Περ. 4, τ. 17. P. 259—270.

[15] *Lazovic M., Frigerio-Zeniou S.* Les icônes du Musée d'art et d'histoire Genève. Genève, 1985. N 2.

[16] *Ветер Э. И.* Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса в Белоруссии // ПКНО, 1981. Л., 1983. С. 207—208.

[17] Музей Старажытнабеларусской культуры: Каталог экспозіціі. Мінск, 1983. С. 95, 97. № 140 (цв. воспр.).

[18] *Цэйтліна М. М., Мельнікау М. П., Кожух Н. М.* Тэхніка — технагалічныя даследаванні старажытнабеларускага тэмпернага жывапісу XVI—начатку XVII ст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпох Адраджэння. Мінск, 1994. С. 109. Рис. 48.

[19] Там же. С. 109.

[20] *Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 10—11.

[21] Византия. Балканы. Русь. Иконы XIII—XV веков: Каталог выставки. М., 1991. № 94 (далее — Византия. Балканы. Русь, 1991).

[22] Там же. № 46; 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. М., 1988. № 68.

[23] Государственная Третьяковская Галлерея: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. № 70, 83 (далее — ГТГ. Каталог собрания, 1995).

[24] The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843—1261 / Ed. Evans H. C., Wixom W. D. New York, 1997. N 321. P. 486—487 (далее — Glory of Byzantium, 1997).

[25] *Белоусова Н. А.* Бернард Бернсон и его книга // Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965. С. 7—22.

[26] *Фридлендер М.* Знаток искусства // Музей. М., 1986. Т. 6. С. 36.

[27] *Попова О. С.* Византийские иконы XIV—первой половины XV в. // Византия. Балканы. Русь, 1991. С. 13—40; *Попова О. С.* О некоторых проблемах византийского искусства первой половины XV в. // Искусство Византии и Древней Руси. К 100-летию со дня рождения А. Н. Грабара: Тез. докладов конференции. СПб., 1996. С. 41—42; *Пятницкий*, 1993. С. 77—78.

[28] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. С. 168—171.

[29] *Piatnitsky Yu.* Workshop of Ritzos Family and Cretan Icons of the 15th century // Byzantium: Identity, Image, Influences. XIX International Congress of Byzantine Studies: Abstracts of Communications. Copenhagen, 1996. N 5236; *Piatnitsky Yu.* Thriptych of the Cretan School of the 15th century from Basilewsky collection in the Hermitage Museum // Volume of the Articles in honor of the Doula Mouriki (in print).

[30] *Пятницкий Ю. А.* Икона «Богоматерь Умиление» с эпитетом «Елеуса» XV в. из коллекции Эрмитажа // Искусство Византии и Древней Руси, 1996. С. 35—36; *Пятницкий Ю. А.* Проблема индивидуализации почерка иконописца в художественном стиле XV века: (Иконы круга Николаоса Ламбудиса из Спарты) // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. СПб., 1997. С. 69—72.

[31] Цит. по: *Вздорнов Г. И.* Феофан Грек: Творческое наследие. М., 1983. С. 43.

[32] *Гусева Э. К.* К вопросу об иконографическом прототипе Богоматери Донской // XVIII Международный конгресс византинистов: Резюме сообщ. М., 1991. Т. 1. С. 420—421 (далее — *Гусева*, 1991).

[33] *Кочетков И. А.* Является ли икона «Богоматерь Донская» памятником Куликовской битвы? // Древнерусское искусство: XIV—XV вв. М., 1984. С. 38—39.

[34] Glory of Byzantium, 1997. № 71; *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. Bd 1: Die Grossformatigen Ikonen. Wien, 1991. № 1, 10; *Богдановић Д., Ђурић В., Медаковић Д.* Хиландар. Београд, 1978. Ил. 92, 97; Византия. Балканы. Русь, 1991. № 19, 33.

[35] *Алпатов М.* Феофан Грек. М., 1979. С. 124.

[36] *Grabar A.* Les images de la Vierge de Tendresse: Type iconograhpique et thème // Зограф. Београд, 1975. Бр. 6. P. 29. Note 25.

[37] *Babić G.* Le maphorion de la Vierge et le Psaume 44 (45) sur les images du XIV^{e} siècle // ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ. Athens, 1991. T. 1. P. 57—64.

[38] *Kakavas G.* Kastoria Byzantine Museum. Athens, 1996. P. 7, 8, 19; Ikonen: Bilder in Gold. Graz, 1993. № 57; *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи: Изд. 2-е. М., 1980. № 5755; *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. № 35, 48; ГТГ. Каталог собрания. 1995. № 23.

[39] *Салько Н.* Нове про Феофана Грека // Образотворче містецтво. Київ, 1971. № 2. С. 18.

[40] *Гусева*, 1991. С. 420.

[41] *Constantinides E. C.* The Wall Paintings of The Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly. Athens, 1992. Vol. 1. P. 152—154; Vol. 2. Pl. 84a, 85, 178 (далее — *Constantinides*, 1992).

[42] *Паттерсон-Шевченко Н.* Иконы в литургии // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 36—64.

[43] *Бутырский М. Н.* Византийское богослужение у иконы согласно типику монастыря Пантократора 1136 г. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996.

[44] *Constantinides*, 1992. Vol. 1. P. 162—168.

[45] *Belting H.* Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago, 1994. Fig. 8, 21, 22.

[46] Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Вып. 2. № 582.

[47] *Stylianou A., J.* The Painted Churches of Cyprus: Treasure of Byzantine art. London, 1985. Fig. 85; *Vokotopoulos P.* Byzantine Icons. Athens, 1994. № 71.

[48] *Пятницкий Ю. А.* Алексей Ангел Комнин — заказчик панагиара, хранившегося в Пантелеймоновском монастыре на Афоне // Византия и византийские традиции: Сб. статей. СПб., 1996. С. 75—84; *Пятницкий Ю. А.* Послесловие к статье Н. В. Малицкого «Панагиар Афонского монастыря Руссик (св. Пантелеймона)» // Там же. С. 201—209.

[49] *Смирнова Э. С.* Лицевые рукописи Великого Новгорода: XV век. М., 1994. С. 219—232.

[50] *Кондаков*, 1911. С. 75—78. Рис. 66; Affreschi e icone, 1986. № 34.

[51] *Underwood P. A.* The Kariye Djami. New York, 1966. Vol. 3. P. 486, 487.

[52] *Djurić V. J.* Icônes de Yougoslavie. Belgrade, 1961. № 17, 18.

[53] Venezia e Bisanzio (Venezia. Palazzo Ducale, 8 guigno—30 settembre 1974): Catalogo. Venezia, 1974. № 121.

[54] Βυζαντινό μουσέιο: τα νεα αποκτήματα (1986—1996). Αθῆνα, 1997. Σελ. 44—46. Πιν. 8.

Yuri Piatnitsky (*St. Petersburg*)

THE ICON FROM THE NIKOLAOS LAMBOUDIS OF SPARTA CIRCLE IN THE HERMITAGE

Summary

The article examines three icons of the Virgin and Child, one in a private collection in Athens, the second in the Hermitage in St Petersburg and the third in the Museum of Early Byelorussian Art in Minsk. The latter was unfortunately stolen from the Minsk museum recently. The icon in the Athens

collection bears the signature of Nikolaos Lamboudis from Sparta. This is the only known signed work by the master. Unfortunately we have very little historical information about this artist. He is thought to have come from the Lamboudis family known since the 14th century in the Peloponnese. Another member of this family, Matfeos Lamboudis from Peloponnesos, worked in Florence and Ferrara in the 15th century. Only documents can authenticate attributions to Nikolaos Lamboudis, of course. Yet art historians do not doubt that he worked in the 15th century. The Greek scholar Mourtali Acheimastou-Potamianou believes that the Athens icon was painted by Nikolaos Lamboudis a little after the middle of the 15th century.

On the basis of a comparative iconographical and stylistic analysis, the author concludes that the two other icons: from the Hermitage and the Museum of Early Byelorussian Art in Minsk, may be connected with the circle of Nikolaos Lamboudis. He also draws attention to the heightened individualisation of the master's style, finding a parallel to this in works of the late 14th and first half of the 15th century. In such icons as the «Virgin of Tenderness» from the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin (late 14th—early 15th cent.), the «Virgin of the Don» by Theophanes the Greek, and the work of Andrei Rublev he detects the same tendency towards heightened individualism. He therefore considers it possible to date the icon from the circle of Nikolaos Lamboudis to the first half, most likely towards the middle, of the 15th century.

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И СИМВОЛИЧЕСКОМ СОДЕРЖАНИИ ИКОНОГРАФИИ «О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»

Л. В. Нерсесян (*Москва*)

В основу иконографии «О Тебе радуется» положен текст богородичной молитвы, входящей в состав утренней воскресной службы восьмого гласа Октоиха, составителем которого считается преподобный Иоанн Дамаскин: «О Тебе радуется обрадованная вся тварь, архангельский собор и человеческий род, освященная церковь, раю словесный, девственная похвало, из Нея же Бог воплотися и Младенец бысть, прежде век сый Бог наш; ложесна бо Твоя престол сотвори и чрево Твое пространнее небес содела. О Тебе радуется обрадованная всяка тварь, слава Тебе». Иконы и фрески, иллюстрирующие это песнопение, получают широкое распространение в русском искусстве с конца XV—начала XVI в.

Одним из первых на этот иконографический тип обратил внимание А. Грабар,[1] рассматривавший его среди сюжетов, возникших на Руси и получивших затем распространение в поствизантийском искусстве и позднесредневековом искусстве Балкан. Еще раньше основные истоки этой иконографии были проанализированы в статье Е. В. Георгиевской-Дружининой, посвященной композициям на гимнографические тексты в росписях Ферапонтова монастыря.[2] Некоторые ценные наблюдения по поводу иконографии «О Тебе радуется» были в разное время высказаны Й. Мысливцем, Й. Стефанеску, Т. Вельманс.[3] Этой теме была также посвящена работа Е. В. Дувакиной.[4] Наконец, в последнее время появились работы об иконографии «О Тебе радуется» в позднесредневековом искусстве Румынии (А. Думитреску) и Болгарии (Г. Геров).[5]

Большинство исследователей отмечали связь иконографии «О Тебе радуется» с композициями на другие гимнографические тексты, получившими распространение в византийском искусстве с конца XIII—XIV в. (к ним относятся, прежде всего, иллюстрации рождественской стихиры «Что Ти принесем» и некоторых песен Акафиста). Однако все сохранившиеся композиции, иллюстрирующие песнопение «О Тебе радуется», датируются временем не ранее конца XV в. (предположение В. Н. Лазарева о наличии подобной композиции в росписях Снетогорского монастыря 1313 г.[6] не было поддержано другими исследователями). По-видимому, в сложившемся виде иконография «О Тебе радуется» появляется именно на рубеже XV—XVI вв. При этом большинство исследователей, вслед за А. Грабаром, полагают, что этот сюжет первоначально возник на Руси. По другой версии, в поствизантийском искусстве существовал параллельный вариант «О Тебе радуется», несколько отличный от русского и сформировавшийся независимо от него.[7] Наиболее ранним его примером считается икона из Византийского музея в Афинах,[8] которая, как правило, датируется концом XV в. (хотя здесь возможна и более поздняя датировка).

К сожалению, никто из исследователей, рассматривавших эту иконографию как специфически русскую, не останавливался специально на причинах ее появления и той особой популярности, которую она приобрела на Руси. Исключение составляет лишь работа Е. В. Дувакиной, рассматривавшей этот сюжет в связи с некоторыми особенностями русской богослужебной практики. Как известно, песнопение «О Тебе радуется», помимо воскресной утренней службы, исполняется также на литургии Василия Великого —

после пресуществления Святых Даров, когда священник в алтаре произносит тайные ходатайственные молитвы за живых и усопших (в русских Служебниках это песнопение прослеживается с XVII, а в греческих — с XVI в.).[9] При этом в греческом варианте службы исполнялся только начальный стих песнопения («О Тебе радуется обрадованная вся тварь»), а в русском — его полный текст. По мнению Е. В. Дувакиной, такая особенность русской литургической практики свидетельствовала об особом внимании к этому тексту и послужила причиной создания нового иконографического типа на его основе.[10]

Однако ссылка на литургическую практику сама по себе не решает поставленного вопроса. Литургический и иконографический процессы могли иметь общие предпосылки, которые определялись, прежде всего, содержанием гимна и особенностями его интерпретации в определенном историческом и культурном контексте. Для того чтобы решить вопрос о происхождении иконографии «О Тебе радуется» и ее символическом содержании, необходимо рассмотреть ряд наиболее ранних произведений на этот сюжет. Это, прежде всего, три близкие по иконографии иконы московской школы из местных рядов трех крупнейших иконостасов этого времени: Успенского собора Московского Кремля (около 1480 г. ?), Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1497 г.) и Успенского собора в Дмитрове (начало XVI в.). К числу ранних изображений «О Тебе радуется» относятся также псковская икона конца XV в. из Покровского монастыря в Суздале, новгородская таблетка конца XV—начала XVI в., а также фреска Ферапонтова монастыря (1502—1503 гг.).

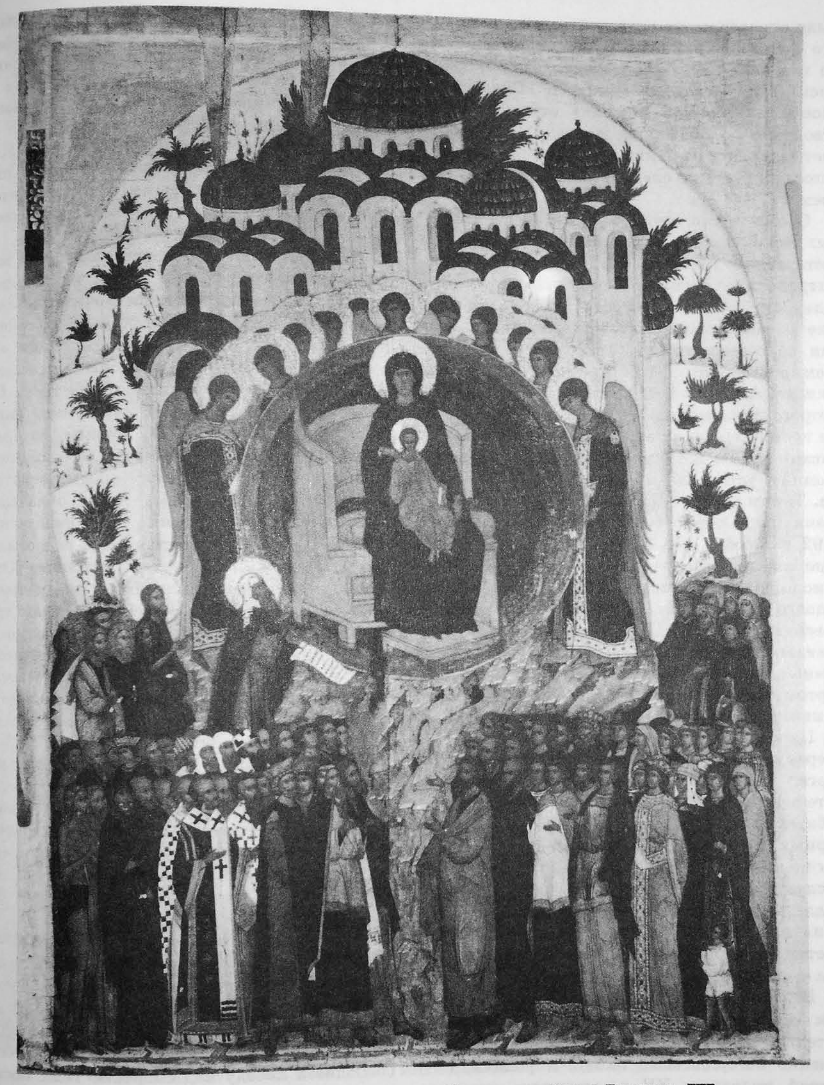
Уже в самых ранних из дошедших до нас примеров композиция «О Тебе радуется» предстает во вполне сложившемся виде. В центре ее представлена Богоматерь с младенцем на престоле, причем на трех московских иконах и в ферапонтовской фреске форма престола идентична: это престол, представленный в легком повороте, с отдельным подножием и полукруглой спинкой, которая украшена с одной стороны особым изогнутым ответвлением, напоминающим стилизованный растительный мотив. Во всех четырех композициях младенец Христос, восседающий на коленях Богоматери, представлен как Вседержитель — правой рукой он благословляет, а в левой держит свиток. Богоматерь, в свою очередь, одной рукой придерживает его за плечо, а другой — за колено (на новгородской и псковской иконах Христос благословляет предстоящих двумя руками).

Изображение Богоматери заключено в круглую радужную славу, вокруг которой представлен «ангельский собор», причем два крайних архангела как бы поддерживают славу Богоматери и одновременно указывают на нее. За Богоматерью и архангелами располагается пятиглавый храм, окруженный райской растительностью, — «освященная церковь и раю словесный». Изображения Богоматери и храма вознесены на высокую гору, у подножия которой представлен «человеческий род» как собор всех святых по чинам. Состав и расположение чинов во всех рассматриваемых композициях практически идентичны: здесь представлены пророки, апостолы, святители, мученики, преподобные и св. жены. В московских иконах, в верхнем ряду изображаются также праотцы, возглавляемые Иоанном Предтечей (слева) и преподобные жены (справа) — тогда как на ферапонтовской фреске, новгородской и псковской иконах представлены две симметричные группы преподобных жен, а праотцы и Иоанн Предтеча отсутствуют (выделение преподобных жен в обоих случаях соответствует словам песнопения «девственная похвало»). Среди святых, предстоящих Богоматери, выделяется автор песнопения — преподобный Иоанн Дамаскин с развернутым свитком. Наконец, слова «чрево Твое пространнее небес содела» (т. е., вместила в себя того, кого не вмещают небеса) иллюстрирует небесный полукруг, увенчивающий композицию.

Несмотря на многообразие идей и символических образов, в композиции «О Тебе радуется» отчетливо прослеживается тема рая и грядущего блаженства праведных в Царствии Небесном. Интерес к этой теме на рубеже XV—XVI вв. можно связать с широким распространением эсхатологических идей в связи с ожиданием конца света и Второго пришествия по истечении 7 тыс. лет от Сотворения мира, в 1492 г. В это время особую популярность получают сочинения, содержащие пророчества о конце мира, описания Второго пришествия и Страшного суда, видения загробной жизни. Эсхатологический вопрос становится одним из ключевых, по которым ведется полемика с еретиками. Главной задачей обличителей ереси



«О тебе радуется». Икона. Конец XV в. (около 1480 г. ?). Успенский собор Московского Кремля



«О тебе радуется». Икона. Начало XVI в. Из Успенского собора в Дмитрове. ГТГ

было опровержение еретических утверждений, что отцы церкви, предсказавшие конец мира по истечении седьмой тысячи лет, заблуждались. Так, Иосиф Волоцкий в «Сказании о скончании седьмой тысящи» отрицает существование подобных предсказаний и утверждает, опираясь на Священное писание, что Второго пришествия следует ожидать во всякое время.[11]

Особое место среди сочинений, посвященных «скончанию» седьмой тысячи, занимает составленное в 1492 г. «Изложение Пасхалии» митрополита Зосимы. Отсутствие последовательности здесь непосредственно выражено уже в самом заглавии — «Изложение пасхалии на осьмую тысячу лет... в ней же чаем всемирного пришествия Христова».[12] Придерживаясь мнения о непознаваемости времени Второго пришествия, митрополит Зосима в то же время переносит его наступление с седьмой тысячи лет на восьмую, всего лишь отодвигая границу, установленную его предшественниками. Таким образом, ожидание Второго пришествия продолжало быть актуальным и после 1492 г. Особое значение это ожидание имело и по той причине, что после падения Константинополя (которое произошло, к тому же, незадолго до «скончания» седьмой тысячи) Московская Русь оставалась единственным православным государством. Последняя в череде земных царств («Москва — Третий Рим, а четвертому не быть»), она была в глазах современников прообразом или, вернее, преддверием Царства Божия, в близости которого были уверены даже те, кто последовательно опровергал учение о наступлении конца света по истечении 7 тыс. лет от Сотворения мира. Подобные идеи нашли отражение в ряде литературных произведений — начиная с послания Вассиана на Угру и вплоть до знаменитых посланий старца Филофея. К их числу принадлежит и упомянутое «Изложение пасхалии» митрополита Зосимы, где впервые появляется развернутое изложение теории «Москва — третий Рим».

В новой концепции «священного царства» как прообраза Царствия Небесного, исключительно важная роль отводилась Богоматери. Именно богородичные иконы и реликвии со второй половины XV в. служили одним из важнейших путей передачи сакрального авторитета Московскому царству.[13] С заступничеством Богоматери и с ее чудесной помощью, явленной через икону «Богоматерь Владимирская», связывалось окончательное обретение независимости от татар после стояния на Угре. Характерно, что накануне этих событий архиепископ Вассиан в своем «Послании на Угру» напоминал не только о заступничестве Богоматери в делах земных, но и о том, что ее молитвами верные «в оном же веце венцы нетленными от Вседержителя Бога увязаются и Царство небесное наследят».[14]

Наглядное подтверждение тому, что эсхатологические настроения эпохи накладывали определенный отпечаток на почитание Богоматери, мы находим и в несколько более позднее время. Так, расширенная редакция «Повести о Темир Аксаке», включенная в состав Никоновской летописи как «Повесть на Сретение чудотворного образа владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии», содержит ряд новых эпизодов, в том числе — описание видения Тамерлана[15] с отчетливыми эсхатологическими мотивами. Образ жены, облаченной в багряную ризу, «светом сияюще паче солнечных луч», обнаруживает родство с апокалиптической «женой, облаченной в солнце» (Откр. 12: 1), а «гора высока велми» напоминает о горе, на которой утвержден Небесный град. Наконец, здесь можно обратить внимание на мотивы, непосредственно перекликающиеся с иконографией «О Тебе радуется», — помимо горы, к ним относятся ангельское воинство, окружающее Богоматерь, и святые, предваряющие ее появление.

Таким образом, в исторической и духовной ситуации конца XV—начала XVI в. существовали определенные предпосылки для появления образа, в котором прославление Богоматери соединялось с темой блаженства праведных в Царствии Небесном — как это, собственно, и происходит в иконе «О Тебе радуется».[16]

Тема грядущего небесного блаженства присутствовала уже в самом тексте песнопения, а также отчетливо прослеживалась в его литургическом употреблении. Богородичные песнопения воскресной утрени Октоиха следуют за стихирами, прославляющими Воскресение Господне и победу над смертью. Тема Воскресения связывается здесь с ожиданием грядущего спасения (это проявляется, прежде всего, в песнопениях восьмого гласа). Ожидание грядущего спасения и небесного блаженства при-



«О тебе радуется». Икона. Конец XV в. Из Покровского монастыря в Суздале. ГТГ

сутствует и в ходатайственных молитвах литургии Василия Великого, предваряющих песнопение «О Тебе радуется»: «Но да обрящем милость и благодать со всеми святыми, от века Тебе угодившими». Что же касается молитв за живых и усопших, которые священник произносит в то время, когда хор поет «О Тебе радуется», то их смысл замечательным образом раскрывает толкование Николая Кавасилы. В «Изъяснении Божественной литургии» он пишет, что молитвы эти возносятся, «чтобы принявший дары Бог взамен их послал благодать Свою, в частности — отшедшим — успокоение душ и наследие Царствия, а живым ... чтобы они явились пред Богом достойными Царствия».[17] Несомненно, что включение в литургию песнопения «О Тебе радуется» делало образ грядущего Царствия Небесного значительно более наглядным.

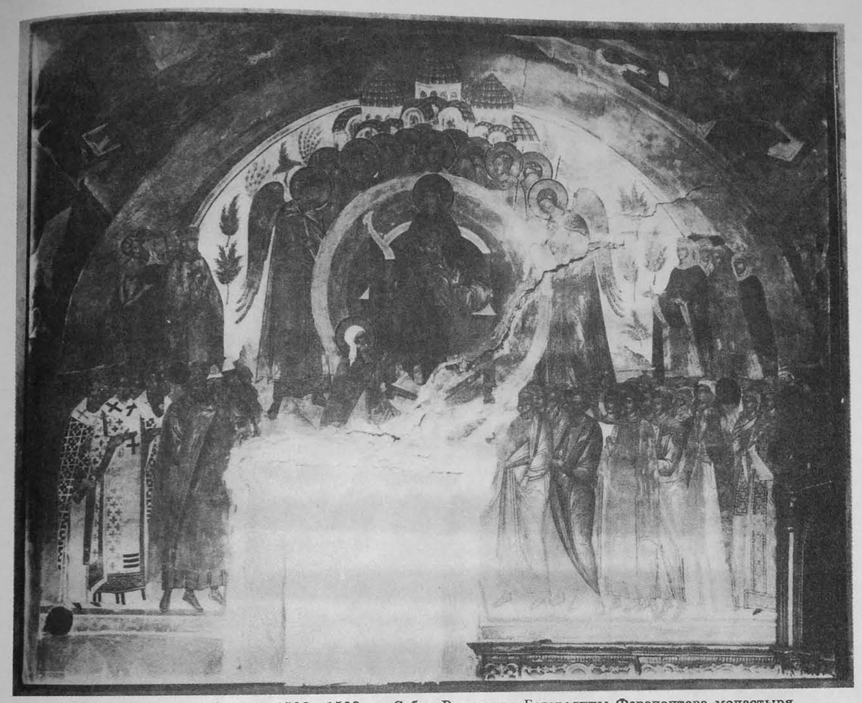
Эсхатологические акценты, присутствующие в тексте песнопения и в его литургическом употреблении, получают особую наглядность в иконографии «О Тебе радуется». Так, центральный образ Богоматери на трех московских иконах и ферапонтовской фреске воспроизводит традиционный иконографический тип тронной Богоматери в конхе апсиды, установившийся в послеиконоборческую эпоху.[18] Такое сопоставление позволяет связывать рассматриваемую композицию с традиционными символическими толкованиями алтаря как рая и Царствия Небесного.[19]

Другая интересующая нас особенность иконографии «О Тебе радуется» — изображение святых, представленных по чинам святости. Эта особенность, как установила Е. В. Дувакина, соответствует тексту ходатайственной молитвы, предваряющей песнопение на литургии Василия Великого.[20] Примечательно, что песнопение «О Тебе радуется» входит также в состав службы на Неделю всех святых (Триодь Цветная, богородичен во втором стихословии на утрени). Наконец, прославление Богоматери со святыми, перечисленными по чинам, мы встречаем в субботних песнопениях Октоиха и, прежде всего — в каноне всем святым. Вместе с тем сам порядок чинов на ранних иконах «О Тебе радуется» наиболее точно соответствует их поминовению на проскомидии.

В качестве иконографического прототипа здесь, по-видимому, используются изображения праведников, восставших на Суд, и «Шествие праведных в рай» в композициях «Страшного суда». По мнению Г. Милле, литературная традиция перечисления праведных по чинам восходит не только к литургической практике, но и к эсхатологическим поучениям и, прежде всего, — к «Словам» преподобного Ефрема Сирина.[21] Как один из наиболее ранних примеров сочетания этой темы с образом Богоматери, он рассматривает декорацию верхней церкви Бачковской костницы, где в алтаре представлена Богоматерь на троне между ангелами, а по обе стороны от нее, на северной и южной стенах — группы святых.[22]

Еще Е. В. Георгиевская-Дружинина среди возможных прототипов иконографии «О Тебе радуется» называла изображения Богоматери в раю в композициях Страшного суда,[23] которые с X—XI вв. составляли обязательную часть иконографической схемы рая. Взятая на небо во плоти Богоматерь выступала здесь в числе других райских обитателей, наряду с Авраамом и благоразумным разбойником. Вместе с тем ее изображение служило своеобразным олицетворением рая — в соответствии с многочисленными песнопениями, прославлявшими Богоматерь как «врата спасения» для праведных и сравнивавшими ее с раем и Царствием Небесным.

Дальнейшее развитие этот мотив получает в искусстве XV в. На иконе «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля Богоматерь на престоле между ангелами занимает центральное место в изображении рая; прямо под ней располагаются райские врата и две симметричные группы предстоящих: слева — апостолы во главе с Петром, а справа — апостол Павел и ветхозаветные праведники. Остальные святые (святители, преподобные, мученики, мученицы и преподобные жены) представлены вдоль левого поля иконы. Композиционная схема здесь практически идентична иконе «О Тебе радуется».[24] Такая схема используется и в некоторых других изображениях Страшного суда конца XV—начала XVI в.: иконе из с. Ненокса (ГЭ), иконе из собрания Ханенко (КМРИ),[25] а также в росписях Ферапонтова монастыря. Примечательно также, что в кремлевской иконе «О Тебе радуется» обрамление верхней части композиции представляет собой не полукруг, а, скорее, разомкнутый круг — такой же, как в изображении рая на кремлевской иконе «Страшный суд» (такое обрамление присутствует и в не-

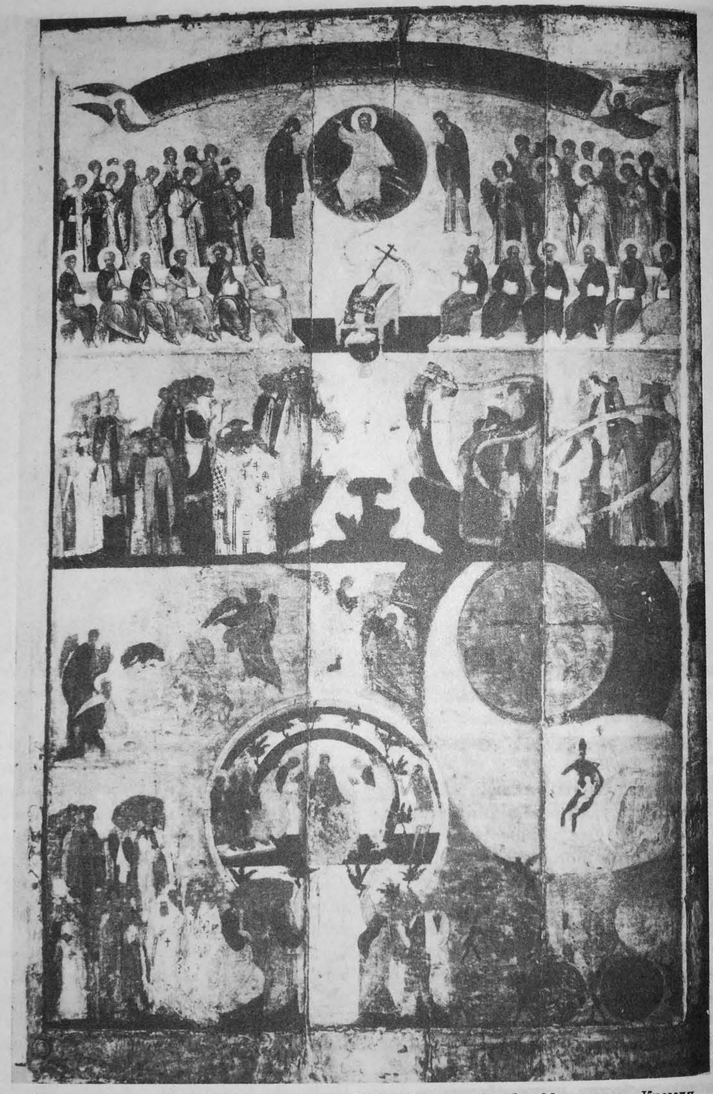


«О тебе радуется». Фреска. 1502—1503 гг. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря

которых более поздних иконах «О Тебе радуется»).

На всех перечисленных иконах с изображением Страшного суда праведники представлены, по существу, уже не шествующими в рай, а предстоящими Богоматери и прославляющими ее как «одушевленный храм» и «рай словесный», как «дверь небесную», открывшую человечеству путь в небесную обитель. На иконе «О Тебе радуется» непосредственное изображение райских врат отсутствует, поскольку праведники здесь представлены как бы уже внутри рая, вкушающими небесное блаженство. Возможно, что своеобразным напоминанием о райских вратах служит незаполненное пространство непосредственно под изображением Богоматери, между двумя группами предстоящих.

С темой райских врат связана, по-видимому, еще одна особенность иконографии «О Тебе радуется». Во главе пророческого чина здесь, как правило, изображается первосвященник Захария (это подтверждается иконографическими признаками и надписями, сохранившимися на некоторых поздних иконах). Его выделенное положение призвано, по-видимому, напомнить о введении Богоматери в Святая Святых иерусалимского храма, причем земное обиталище Бога здесь выступает как прообраз небесной обители. В верности подобной интерпретации нас убеждают некоторые литургические тексты, в частности, служба Введения во храм, а также праздничная Гомилия Григория Паламы, в которой он сравнивает введение Богоматери в Святая Святых со спасительным взятием ее на небеса, благодаря чему «небо



«Страшный суд». Икона. Первая половина XV в. Успенский собор Московского Кремля



«Страшный суд». Икона. Конец XV в. Из села Нёнокса на Белом море. ГЭ



Рай. Деталь иконы «Страшный суд» из с. Нёнокса. ГЭ

открыло нам свои врата».[26] Примечательно, что противоположную группу святых возглавляет апостол Петр, который на иконах Страшного суда изображается непосредственно перед райскими вратами.

Параллелизм в развитии этих двух сюжетов подтверждается и в дальнейшем, — когда в композициях «О Тебе радуется» появляются изображения праведных душ в виде младенцев в белых одеждах, а затем и благоразумного разбойника. Как предположила Е. В. Дувакина, изображения праведных душ можно рассматривать как иллюстрацию к тайным ходатайственым молитвам, которые произносятся священником в алтаре, когда хор исполняет песнопение «О Тебе радуется».[27] Не отвергая это предположение, мы полагаем, что этот мотив был заимствован из композиции «Лоно Авраамово», которая, так же, как и изображение благоразумного разбойника, располагается рядом с Богоматерью на иконах Страшного суда. Особенно интересна в этом отношении уже упомянутая икона из с. Нёнокса, где праведные души располагаются не рядом с патриархами, а в нижней части райского круга, непосредственно под Богоматерью. Вместе с тем небольшое количество дошедших до нас ранних изображений Страшного суда и определенные разногласия по поводу их датировки не позволяют сделать окончательный вывод о происхождении сюжета «О Тебе радуется» из композиций Страшного суда, или же, наоборот, — о воздействии уже сложившейся гимнографической композиции на изображение рая в «Страшном суде».

Возвращаясь к отбору святых в композициях «О Тебе радуется», можно обнаружить еще одну интересную особенность — подчеркнутое сочетание изображений ветхозаветных первосвященников и царей в пророческом чине. Так, на кремлевской иконе и на иконе из Кирилло-Белозерского монастыря непосредственно за двумя первосвященниками, в первом ряду пророческого чина представлены Даниил и Давид. На иконе из Дмитрова Даниил представлен в верхнем ряду, а за первосвященниками изображены Соломон и Давид (этот вариант — два первосвященника и два пророка — удерживается в большинстве икон XVI в.). Наконец, на фреске Ферапонтова монастыря в нижнем ряду представлены только первосвященник и царь Давид (так же, как на иконе из Покровского монастыря в Суздале). Непосредственно за первосвященником, в следующем ряду ферапонтовской фрески, изображен еще один пророк, фигура которого несколько выдвинута вперед — так, что он оказывается первым в чине пророков. Судя по иконографическим признакам, это может быть пророк Иезекииль — его выделенное положение могло быть связано с рассмотренной выше темой «небесных врат».

Не исключено, что сочетание фигур первосвященников и царей в композициях «О Тебе радуется» отражало важнейшие для русской культуры конца XV в. идеи сакральной преемственности священства и царства, причем первенствующее положение ветхозаветных первосвященников на иконе из Кремля и на других иконах могло непосредственно связываться с кремлевским Успенским собором как центром автокефальной русской церкви (такое же значение имело, по-видимому, изображение русских митрополитов в белых клобуках). Присутствие же пророка Даниила в первом ряду в двух самых ранних иконах могло придавать теме преемственности царства определенную эсхатологическую перспективу, напоминая о тех пророчествах Даниила, в которых «погибельные» земные царства противопоставляются Царствию Небесному (о том, насколько эта тема и образ пророка Даниила были актуальны для русской культуры конца XV в., свидетельствует, в частности, заключительная часть «Повести Нестора о взятии Царьграда», где мотивы пророчества Даниила используются для обоснования авторитета нового «священного царства»).

На иконе из Дмитрова к теме преемственности священства и царства добавляется и тема преемственности апостольской. Второй ряд в группе апостолов здесь возглавляет Константин Великий в императорских одеяниях. В той же группе, последним в верхнем ряду, изображен князь Владимир, за которым следуют Борис и Глеб (они представлены уже в составе мученического чина). Примечательно, что такое же сочетание святых (Константин, Владимир, Борис и Глеб) в аналогичном контексте присутствует в центральной части иконы «Благословенно воинство Небесного Царя».[28]

Особый интерес в композиции «О Тебе радуется» представляет трактовка архитектурного фона — в виде многоглавого храма, окру-

женного райской растительностью. Во всех перечисленных выше памятниках изображение храма имеет ряд устойчивых, «узнаваемых» черт. В большинстве случаев он пятиглавый — за исключением ферапонтовской фрески, где изображены всего три главы. Слева здесь, как правило, располагается вход с крыльцом, а справа — апсида. В основании каждой главы храма — два ряда закомар, причем в нижнем ряду они разделены пилястрами. В каждой закомаре нижнего ряда располагается щелевидное окно с полукруглым завершением (на новгородской таблетке так же, как и на более поздних иконах, наряду с щелевидными изображаются круглые окна). Наконец, под окнами крайней правой закомары и вдоль апсиды храма может располагаться аркатурно-колончатый пояс — хотя отчетливо он читается только на иконе из Кирилло-Белозерского монастыря. На кремлевской иконе, где архитектурный фон был в значительной степени переписан, видна лишь первоначальная графья — на дмитровской же и новгородской иконах в этом месте располагается полоса стилизованного орнамента.

По мнению Е. В. Георгиевской-Дружининой,[29] прототипом архитектурного фона на иконе «О Тебе радуется» могли послужить выходные миниатюры некоторых византийских и русских рукописей, в которых стилизованные изображения храмов появляются начиная с XI в.[30] Особый интерес здесь представляют орнаментальные заставки с изображением пятиглавых храмов в византийских рукописях XII—XIII вв.[31] Как доказал А. Ксингопулос, такие заставки представляют собой обобщенные изображения храмового интерьера с элементами традиционной декорации и символическими мотивами, связанными с литургией.[32] Вместе с тем фантастический характер богато украшенной архитектуры, обилие растительного орнамента и некоторые другие орнаментальные мотивы позволяют рассматривать подобные изображения как символический образ рая, Небесного Иерусалима.[33]

Символические архитектурные мотивы орнаментальных заставок рукописей могли быть в некоторых случаях «спроецированы» на образ конкретного храма. Наиболее известный пример такого рода — не дошедший до нас рисунок Феофана Грека с изображением Св. Софии Константинопольской, исполненной для Епифания Премудрого. Кроме того, в трех рукописях начала XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря — Часослове 1423 г., Псалтири 1424 г. и Сборнике слов и житий святых, исполненном до 1426 г., — архитектурные заставки с изображением пятиглавого храма сопровождаются надписью: «Ц(е)рк(о)вь съборная с(вя)т(ы)хъ а(по)с(то)лъ».[34] Не исключено, что в этом случае, помимо символического значения, это изображение могло служить напоминанием о константинопольской церкви Св. Апостолов.

Наконец, в русской живописи конца XIV—первой половины XV в. существует еще один сюжет, в котором архитектурные мотивы играли особую роль, — это «Покров Пресвятой Богородицы». Так, по мнению ряда исследователей, изображение пятиглавого храма на новгородских иконах могло соотноситься с образом главной новгородской святыни — церкви Св. Софии и ее константинопольского прообраза.[35] Что же касается так называемых «суздальско-московских» икон «Покрова», самой ранней из которых является икона конца XIV в. из Покровского монастыря в Суздале (ГТГ), то их архитектурный фон соответствует скорее архитектуре Влахернского храма.[36] Так, если базилика изображает сам храм, то башня может служить напоминанием о дворцовых постройках, а ротонда с куполом — о той раке, где хранилась главная святыня храма — мафорий Богоматери.

Таким образом, к XV в. русская иконографическая традиция включала в себя условные изображения трех важнейших константинопольских святынь — патриаршего храма Св. Софии; церкви Св. Апостолов, знаменовавшей в исторической перспективе союз христианства и императорской власти (т. е. идею «священного царства»), и Влахернского храма, бывшего не только средоточием богородичного культа, но и источником широко распространенных представлений об особом покровительстве, которое Богоматерь оказывала русскому христианскому государству.

Вместе с тем во всех рассмотренных случаях архитектурные мотивы не являются вполне самостоятельной частью изображения — их можно рассматривать лишь как фон или орнаментальное «обрамление» композиции. Дальнейшее развитие они получают в композициях конца XV—начала XVI в., к числу которых относятся ряд изображений Покрова



«Покров Богородицы». Фреска. 1502—1503 гг. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря

«суздальско-московского» извода — иконы из Покровского монастыря в Суздале (конец XV в., ВСГМЗ), из Глушицкого монастыря (первая четверть XVI в., ВОКМ), а также фреска Дионисия из Ферапонтова монастыря (1502—1503 гг.).

По сравнению с иконами «Покрова» из Суздаля и Глушицкого монастыря, архитектурный фон ферапонтовской фрески с изображением Покрова имеет ряд существенных особенностей. Вместо ротонды, или кивория, за фигурой Богоматери эта фреска представляет храм с двумя притворами и двумя дополнительными главами (что касается базилики, то ее изображение сохраняется в сильно упрощенном виде и приобретает явно второстепенный характер). Подобная трактовка подчеркивает скорее символическое значение Влахернского храма — как неиссякаемого источника чудес и благодеяний, зримого образа всегдашнего заступничества и покровительства Богоматери. Особую значимость этому изображению придает также его расположение в восточном люнете собора. Изображение храма увенчивает собой алтарную декорацию, наглядно раскрывая символику алтаря как рая, Царствия Небесного, где верные обретают спасение благодаря заступничеству Богоматери. Таким образом, «Покров» в ферапонтовских росписях по смыслу максимально сближается с композицией «О Тебе радуется» в северном люнете храма. Перекличку между двумя сюжетами подчеркивает также сходство архитектурных мотивов: трехглавый храм во фреске «Покров» уподобляется храму в композиции «О Тебе радуется», а тот, в свою очередь, изображается

не пятиглавым, а трехглавым (как уже отмечалось, это является уникальной особенностью ферапонтовской фрески).

Таким образом, иконографические особенности ферапонтовской фрески «Покров» можно объяснить влиянием уже сложившейся к этому моменту иконографии «О Тебе радуется» — в том числе совершенно новой интерпретацией традиционных архитектурных мотивов в новом сюжете. Архитектурный фон здесь перестает быть простым обрамлением, условным орнаментальным мотивом — как это было в рукописях и на новгородских иконах Покрова, а превращается в сюжетно и композиционно «значимую» часть изображения. Пятиглавый храм в композициях «О Тебе радуется» — это сложно разработанная постройка, соединяющая в себе несколько пространственных планов и ракурсов, с особым ритмом форм, линий и интервалов, которая свободно располагается в том же условном, но едином пространстве, что и основное ядро композиции с центральной фигурой Богоматери. Наконец, в его архитектурном решении отчетливо прослеживаются национальные черты — он как бы «аккумулирует» в себе впечатления от московского зодчества XV в. (на это указывает позакомарное завершение фасадов, расчлененных полуколоннами или пилястрами, ступенчато повышенные закомары в основании барабанов, а также — некоторые декоративные мотивы).

Разумеется, изображение храма в композиции «О Тебе радуется» было связано, прежде всего, с темой храмового богослужения. Однако литургическая тема получала в иконе дальнейшее символическое развитие, превращаясь в изображение Небесной литургии, которую служили праведники перед престолом Божьим в Царствии Небесном.[37] Помимо окружавшей храм райской растительности косвенным указанием на это могло служить «обособление» его глав, каждая из которых имела свой отдельный «постамент», превращавший ее по существу в отдельный храм — или же в особую «обитель» Небесного града (параллельный прием прослеживается в многопридельных храмах XVI в., и, прежде всего, — в соборе Покрова на Рву[38]). Еще более отчетливо этот мотив был выражен на поздних иконах «О Тебе радуется», где традиционный пятиглавый храм превращается в град со множеством церквей, стенами и воротами.

Вместе с тем рассмотренная выше иконографическая традиция не исключает того, что в ранних композициях «О Тебе радуется» мог изображаться и какой-либо конкретный храм. Таким храмом мог быть прежде всего новый Успенский собор Московского Кремля. В пользу такого предположения свидетельствует не только пятиглавие, но и некоторые другие архитектурные особенности изображенного на иконе храма — закомары, разделенные пилястрами, высоко поднятые щелевидные окна, а также аркатурно-колончатый пояс или заменяющая его полоса стилизованного орнамента.[39]

Из всех перечисленных выше икон конца XV—начала XVI в. только одна имеет точную дату — это икона из Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г. Икона из Дмитрова по своим стилистическим признакам может быть отнесена уже к началу XVI в. Что касается иконы из Кремля, имеющей значительные утраты и поновления, то ее также обычно датируют началом XVI в. Однако, если эта икона входила в первоначальный иконостас Успенского собора,[40] то нельзя исключать, что она была написана в 1480 г., одновременно с деисусным, праздничным и пророческим рядами.[41] В этом случае кремлевская икона — самая ранняя из дошедших до нас икон на этот сюжет — могла стать образцом для всех последующих композиций. Не исключено также, что иконографический тип «О Тебе радуется» был создан именно для нового соборного иконостаса — о чем могло напоминать включенное в композицию условное изображение Успенского собора.

Изображение Успенского собора Московского Кремля на иконах «О Тебе радуется» могло быть связано с тем исключительным значением, которое приобрел этот собор в русской культуре конца XV в. — будучи одним из главных символов нового «священного царства». Строительство кремлевского собора по образцу Успенского собора во Владимире отражало стремление русских иерархов к созданию канонической преемственности, независимой от константинопольской патриархии. Кроме того, как предположил А. Л. Баталов,[42] сам способ воспроизведения образца, предложенный строителям кремлевского собора, мог служить напоминанием о легендарной истории

строительства Успенского собора Киево-Печерской лавры. Благодаря такой преемственности кремлевский собор, с одной стороны, возводился к влахернским святыням, а с другой — включался в контекст определенной духовной традиции, у истоков которой стоял храм «на въздусе», — не только прообраз конкретного земного храма, но и явленный Богородицей зримый образ Царствия Небесного, Горнего Иерусалима. На некоторые исторические обстоятельства, позволявшие видеть в новом Успенском соборе собирательный образ Небесного Иерусалима, обратил внимание также М. А. Ильин.[43] Наконец, с 1480 г. особый сакральный авторитет Успенского собора подтверждался присутствием главной реликвии нового священного царства — иконы «Богоматерь Владимирская».[44]

Новый собор должен был совмещать в себе целый ряд важнейших исторических и символических функций. Он стал не только официальным центром независимой русской митрополии, но и духовным центром нового священного царства, средоточием его драгоценных реликвий. Подобно домонгольским Успенским храмам — начиная с Успенского собора Киево-Печерской лавры, кремлевский собор почитался как «дом Пресвятой Богородицы». Так же, как и Влахернский храм в Константинополе, он служил зримым свидетельством особого покровительства Богоматери избранному граду и царству, залогом ее предстательства за верных у престола Небесного владыки. Таким образом, Успенский собор Московского Кремля соединял функции тех трех константинопольских храмов, о которых уже шла речь в связи с архитектурными мотивами в русском искусстве XIV—XV вв. Наконец, поскольку земной град и царство в эсхатологической перспективе приоткрывали грядущее Небесное Царство, Успенский собор в глазах современников должен был выступать и как прообраз Небесного Града, Горнего Иерусалима.

Все эти идеи не могли не могли не отразиться в декорации нового храма. Реконструкция первоначального иконостаса Успенского собора показывает, что в основе его лежала определенная идейная программа, раскрывавшая его особый сакральный авторитет в глазах современников.[45] Именно в составе этой программы мог появиться новый иконографический тип, в котором прославление Богородицы — главной покровительницы русской земли — соединялось с идеями «священного царства» как прообраза Царствия Небесного. Что же касается самого Успенского собора, то подобное ему изображение на иконе «О Тебе радуется» должно было напоминать о новом духовном центре «священного царства», о «земном небе, сияющем, как великое солнце посреди Русской земли».[46]

---

[1] *Grabar A.* L'éxpansion de la peinture russe aux XVI[e] et XVII siècles // SK. 1940. Vol. 2. P. 76—77, 85—86.

[2] *Georgievskij-Družinin E.* Les fresques du monastère du Thérapon: Étude de deux thèmes iconographiques // L'art byzantin chez les slaves: Recueil Uspenski. Paris, 1932. T. 2/1. P. 121—134 (далее — *Georgievskij-Družinin*, 1932).

[3] *Myslivec J.* Liturgicke hymny jako namety ruskych ikon // Byz. 1931. T. 3. P. 491—493 (далее — *Myslivec*, 1931); *Stefanescu J. D.* L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. Bruxelles, 1936. P. 183—184; *Velmans T.* Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance // Cah. Arch. 1972. Vol. 22. P. 161—162 (далее — *Velmans*, 1972).

[4] *Дувакина Е. В.* Проблемы иконографии «О Тебе радуется» в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 187—199 (далее — *Дувакина*, 1985).

[5] *Dumitrescu A.* L'illustration de l'hymne «En toj se rejoit» et Russie et son rayonnement dans les Balkans // Cahiers Balkaniques. 1980. N 11. P. 91—119; *Геров Г.* «О Тебе радуется» в балканската живопис от XV—XVIII // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 220—227 (далее — *Геров*, 1995).

[6] *Лазарев В. Н.* Светогорские росписи // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 160—161.

[7] *Velmans*, 1972. P. 161—162.

[8] *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчич С.* Иконы на Балканах. София; Белград, 1967. Табл. 88, 89.

[9] *Успенский Н. Д.* Анафора // Богословские труды. М., 1975. Т. 13. С. 113—114. Не исключено также, что эта особенность восходит к более ранним временам, — так, в составе литургии апостола Иакова песнопение «О Тебе радуется» присутствует с XIV в. Кроме того, афонское предание, приводимое Порфирием Успенским, относит это нововведение ко времени константинопольского патриарха Каллиста (1350—1354, 1355—1363 гг). (*Порфирий Успенский*. История Афона. СПб., 1892. Т. 3, ч. 2. С. 184—185. Первым на это свидетельство епископа Порфирия обратил внимание болгарский исследователь Г. Геров. *Геров*, 1995. С. 220).

[10] *Дувакина*, 1985. С. 192—193. Эту особенность исследовательница связывает с появлением в русской практике дополнительных молитв, читаемых после

эпиклезы (тропарь третьего часа). Однако это объяснение следует признать неверным — в действительности оба песнопения относятся к различным частям литургии и не могут быть непосредственно соотнесены друг с другом. За тропарем третьего часа, завершающим эпиклезу, в литургии Василия Великого следует благословение Святых Даров, а затем — возглас «Изрядно о Пресвятей, Пречистей, Преблагословенней, Славней Владычице нашей Богородице и Приснодеве Марии», после чего священник начинает тайное поминовение живых и усопших, во время которого хор исполняет песнопение «О Тебе радуется».

[11] *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI веков. М.; Л., 1955.С. 391—403.

[12] РИБ. СПб., 1880. Т. 6, ч. 1. Стб. 795—802.

[13] К этому выводу пришли М. Б. Плюханова и Л. А. Щенникова, анализируя летописные свидетельства, в которых константинопольские святыни — икона Одигитрии и риза Богоматери сопоставляются с иконой «Богоматерь Владимирская» (*Плюханова М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 37—41; *Щенникова Л. А.* Чудотворная икона «Богоматерь Владимирская» как «Одигитрия евангелиста Луки» // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 267—269).

[14] ПЛДР: Вторая половина XV века. М., 1982. С. 516.

[15] ПСРЛ. СПб., 1897. Т. 11. С. 440.

[16] Как символическое изображение Небесного Иерусалима композиция «О Тебе радуется» была упомянута в работе А. М. Лидова. (*Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1994. С. 22—23; (далее — *Лидов*, 1994). См., также: *Cutler A.* The Virgin on the Walls // Cutler A. Transfigurations. London, 1975. P. 120 (далее — *Cutler*, 1975).

[17] *Николай Кавасила.* Изъяснение Божественной литургии // Писания отцов и учителей церкви, относящихся к истолкованию православного богослужения. М., 1855. Т. 3. С. 273 (373).

[18] Эту особенность отмечали Е. В. Георгиевская-Дружинина и Й. Мысливец (*Georgievskij-Družinin*, 1932. P. 125; *Myslivec*, 1931. P. 492).

[19] При этом, по мнению К. Им, сопоставление Богоматери с раем, восходящее к сочинениям раннехристианских церковных писателей, отразилось уже в апсидных мозаиках VI—VII вв. (*Ihm Ch.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhundert. Wiesbaden, 1960. S. 67).

[20] *Дувакина*, 1985. С. 191.

[21] *Millet G.* La Dalmatique du Vatican: Les élus, images et croyances. Paris, 1945. P. 82—87.

[22] Idem. P. 10.

[23] *Georgievskij-Družinin*, 1932. P. 125—126.

[24] На эту особенность впервые обратила внимание Е. Я. Осташенко (*Осташенко Е. Я.* Икона «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля и проблема стиля последнего десятилетия XIV в. // ДРИ: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998. С. 265.

[25] *Косцова А. С.* Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб., 1992. Кат. № 7. С. 45—55, 312—314; *Смирнова Э. С.* Живопись Обонежья XIV—XVI вв. М., 1967. С. 72—73. См. также: *Цодикович В. К.* Семантика иконографии Страшного суда. Ульяновск, 1995. Кат. № 3, 6. С. 117—118, 122.

[26] *Святитель Григорий Палама.* Беседы. М., 1994. Т. 3. С. 101—104.

[27] *Дувакина*, 1985. С. 191.

[28] В других известных нам иконах «О Тебе радуется» этот мотив выражается не так четко. Так, на софийской таблетке среди апостолов представлен Константин, но нет Владимира, Бориса и Глеба. На иконе середины XVI в. из ГРМ нет Константина, однако в верхнем регистре святых представлены русские святители и русские князья во главе с князем Владимиром (эта особенность сохраняется в большинстве икон конца XVI—XVII в.).

[29] *Georgievskij-Družinin*, 1932. P. 126.

[30] *Лихачева В. Д.* Византийские источники архитектурных фронтисписов Изборника 1073 г. // Изборник Святослава 1073 г. М., 1977. С. 206.

[31] Слова Григория Богослова (Sinai, gr. 339), две рукописи Гомилий Иакова Коккиновафского (Vatican, gr. 1162; Paris, gr. 1208) и литургические свитки из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (№ 707) и из Национальной библиотеки в Афинах (№ 2759).

[32] Ξυγγοπούλος Α. Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισινοῦ // ΕΕΒΣ. 1937. Т. 13. Σελ. 160—170. По поводу Слов Григория Назианзина см. также: Ξυγγοπούλος Α. Ἡ μικρογραφία ἐν ἀρχῇ τοῦ Σιναϊτικοῦ κώδικος 339 // ΕΕΒΣ. 1940. Т. 16. Σελ. 128—137.

[33] *Лидов*, 1994. С. 21—22.

[34] *Nekrasov A. I.* Les frontispices architecturaux dans les manuscripts russes avant l'époque de l'imprimerie // L'art byzantin chez les slaves: Recueil Uspenski. Paris, 1932. T. 2/1. P. 271—276. По его мнению, миниатюры представляли собой копии рисунка Св. Софии Константинопольской, исполненного Феофаном Греком. См. также: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги Древней Руси. М., 1980. С. 129. № 106, 108, 110.

[35] *Овчинников А. Н.* Икона «Покров» — классический образец суздальской живописи // Сокровища Суздаля. М., 1970. С. 166 (далее — *Овчинников*, 1970); *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода: Середина XIII—начало XV века. М., 1976. С. 108—110; *Гордиенко Э. А.* «Покров» в новгородском изобразительном искусстве: Источники образования типа // Древний Новгород. М., 1983. С. 314—337. См. также: *Grabar A.* Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 158—159.

[36] *Овчинников*, 1970. С. 170. См. также: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания: Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. С. 121.

[37] *Лидов*, 1994. С. 22—23. См. также: *Cutler*, 1975. P. 120.

[38] *Баталов А. Л.* Многопридельные храмы XVI века и проблемы иконографии древнерусской архитектуры // ВИ. 1994. № 4. С. 317—319.

[39] Автор выражает свою благодарность А. Л. Баталову, обратившему внимание на эти особенности.

[40] *Толстая Т. В.* Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV—начале XVI века // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985. С. 115—116.

[41] Предположение о датировке кремлевской иконы 1480 г. было высказано Е. Я. Осташенко.

42 *Баталов А. Л.* К истории соборного строительства Московской Руси. Доклад на Лазаревских чтениях. МГУ, 1997 г.

43 *Ильин М. А.* О постройке московского Успенского собора Аристотелем Фиораванти // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960. С. 57—58.

44 *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1990. Т. 2, ч. 1. С. 331—333.

45 См. примеч. 40.

46 *Иосиф Волоцкий.* Просветитель. Казань, 1855. С. 57.

Levon Nersessian (*Moscow*)

TO THE ORIGIN AND SYMBOLIC CONTENTS OF THE ICONOGRAPHY «IN THEE REJOICETH»

Summary

Icons and frescoes which illustrate the text of the prayer to the Mother of God «In Thee Rejoiceth» have been known in Russian art since the late XVth—early XVIth centuries. Majority of scholars, beginning with A. Grabar, think that this plot first appeared in Russia and later became widespread in post-Byzantine art and late medieval art of Balkans.

In order to confirm this hypothesis and to solve the problem of the iconography's origin and its symbolic contents the author deals with the earliest samples of this type. Among them there are three icons of Moscow school — from the Dormition Cathedral of Moscow Kremlin (about 1480?, State Museums of Moscow Kremlin), from the Dormition Cathedral of Kirillo-Belozersky monastery (1497, Kirillov Museum) and from the Dormition Cathedral in Dmitrov (early XVIth century, State Tretiakov Gallery) and also the Pskov icon of the late XVth century (State Tretiakov Gallery), Novgorodian tablet of the late XVth—early XVIth centuries (Novgorod Museum) and the fresco by Dionysios from Ferapontov monastery (1502—1503).

In spite of wide variety of symbolic images and ideas, there is one theme that can be easily observed in the composition «In Thee Rejoiceth» — that is the theme of Paradise and future Bliss of the righteous in the Realm of Haven. The interest to this theme in the late XVth—early XVIth century could be connected with the spreading of the eschatological ideas. They awaited the Dooms Day and the Second Advent after the seventh millennium since the creation of the world, in the 1492. That was the time when the eschatological concept of the «Sacred Kingdom» was formed and the most important role in it was given to the Mother of God.

Eschatological motives could be found in the text of the chant itself and in its liturgical usage. They are even more evident in the iconography. Its eschatological character is confirmed by the fact that the iconographical scheme is close to that of the depiction of Mother of God in Paradise in the compositions of the Last Judgement (especially in Russian icons and frescoes of the late XVth—early XVIth centuries), and also by specific selection and position of the Saints, praying to the Mother Of God.

The composition «In Thee Rejoiceth» is especially intersting because of its architectural background — the church with numerous domes, surrounded with the verdure of Paradise. This depiction was first of all connected with the liturgical practice. But the liturgical theme was further developed in the icon and was later transformed into the depiction of the Heaven Liturgy, which is celebrated by the righteous at the Throne of the Lord. Besides the

symbolic meaning, the arcitectural background could remind of the concrete church — the Dormition Cathedral of Moscow Kremlin, from which the earliest icon «In Thee Rejoiceth» is supposed to come.

The reconstruction of the original iconostasis of the Dormition Cathedral shows that it was based on a certain ideological programme which demostrated a sacred authority of the cathedral in the eyes of the contemporaries. This programme could engender a new iconographical type which combined the celebration of the Mother of God — the protector of Russia — with the ideas of the «Sacred Kingdom» as the prototype of the Realm of Heaven.

ИКОНА «БЛАГОСЛОВЕННО ВОИНСТВО НЕБЕСНОГО ЦАРЯ». НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОДЕРЖАНИЯ

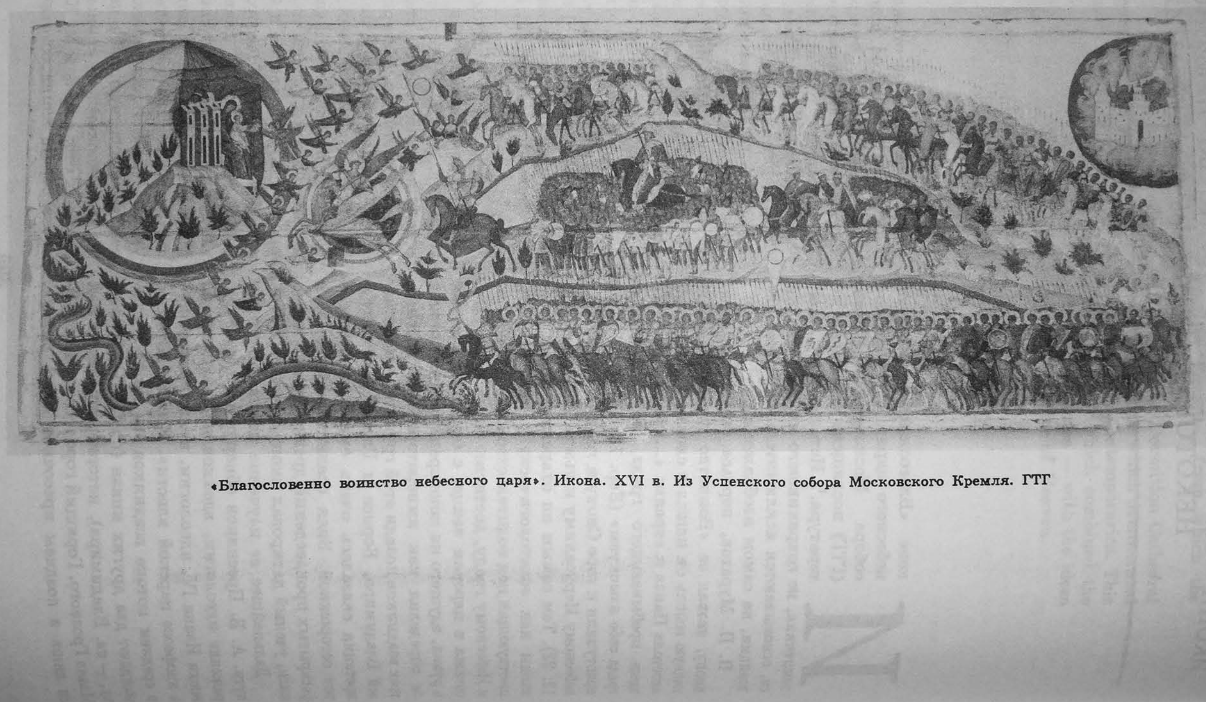
В. М. Сорокатый (*Москва*)

Иконе «Благословенно воинство небесного царя» из Успенского собора Московского Кремля (ГТГ) посвящена обширная литература.[1] Истолкования этого памятника, не сохранившего ни одной надписи, основываются исключительно на его композиции, на самом изображении.

П. П. Муратов, первым опубликовавший икону, назвал ее «Воинство церкви». Ее исходную мысль он нашел в словах из Послания апостола Павла к евреям: «...ибо не имеем мы здесь пребывающего града, но в грядущем града себе взыскуем» (Евр. 13: 14) и «...но вы приступили к горе Сиону и граду Бога живого, небесному Иерусалиму и тьмам ангелов» (Евр. 12: 22). Тем самым он охарактеризовал идею иконы как эсхатологическую: земная рать, шествующая под водительством святых воинов к Небесному граду, достигает своей цели. Персонажа в царском венце, с большим крестом в руках, едущего на коне среди пеших воинов, он определил как императора Константина, трех всадников позади этой группы — как князей Владимира, Бориса и Глеба.[2] Эта интерпретация оказалась очень емкой и вместе с тем осторожной. Зная сравнительно немного раскрытых произведений древнерусской живописи, ученый датировал икону началом XVI в.

Дальнейшее ее изучение пошло по иному пути. А. Е. Пресняков обнаружил в ней «отражение идеологии, вдохновлявшей деятелей эпохи Ивана IV, идеологии, кульминирующей в апофеозе царской власти». Князя, которого в среднем потоке всадников на иконе сопровождают два других князя (по П. П. Муратову, — св. Владимира), историк определил как Ивана Грозного. Горящий город, сохранившийся лишь в позднем красочном слое, справа, позади воинства, он отождествил с Казанью.[3] Если П. П. Муратов при всей необычности иконы рассматривал ее в рамках понятий средневекового религиозного искусства, то в новой интерпретации она наделялась конкретно-историческим содержанием, прочно связывавшим ее датировку с главной военной победой грозненского царствования — взятием Казани в 1552 г. Эта идея получила развитие в советской науке. Приняв основные положения А. Е. Преснякова, М. К. Каргер увидел образ Ивана IV в «юном вожде», едущем со стягом в руках впереди войска, вслед за архангелом Михаилом, и оговорил, что, хотя пылающий город является Казанью, «другой город нельзя считать Москвой ... [это] святой град, в котором слились представления и о Сионе, и о Небесном Иерусалиме, и, может быть, о Москве».[4]

В статье «Крестоносцы Восточной Европы в искусстве», изданной в 1931 и повторно — в 1968 г., А. Н. Грабар сравнил памятник с одной из композиций стенописи церкви Св. Креста в Пэтрэуць (Северная Молдова, Румыния).[5] Имеющийся там цикл на тему истории Св. Креста, исполненный в 1496—1497 гг.,[6] содержит изображение кавалькады святых воинов-мучеников (среди них Георгий и Дмитрий, Феодор Стратилат и Феодор Тирон, Прокопий, Меркурий, Нестор, Артемий и Евстафий), которые во главе с императором Константином Великим следуют за архангелом Михаилом. Впереди в синем небе призывно светится звездчатый белый крест.[7] Ученый указал, что данная фреска является единственным существующим в настоящее время прообразом московской иконы в искусстве православных стран. Как и М. К. Каргер, он решил, что в образе воина со стягом, которого увен-



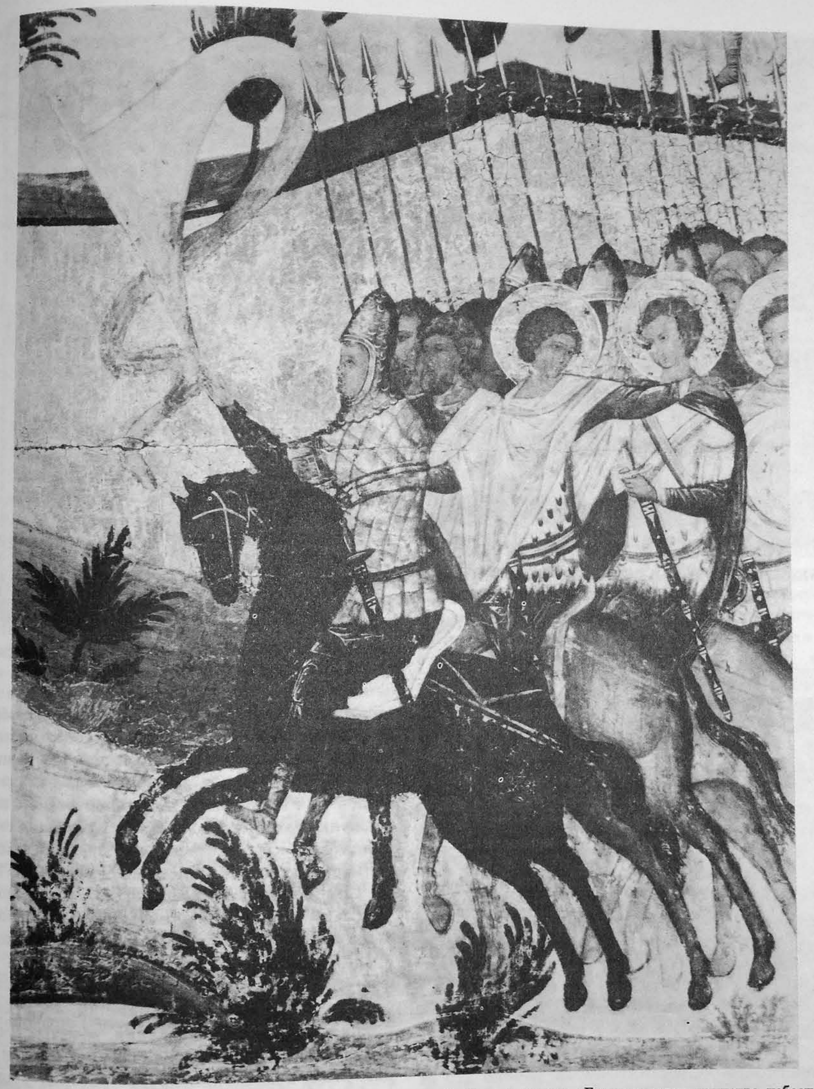
«Благословенно воинство небесного царя». Икона. XVI в. Из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ



Небесный Иерусалим. Деталь иконы «Благословенно воинство небесного царя»



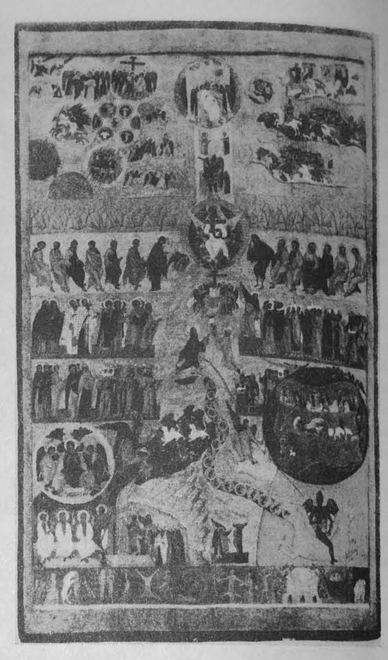
Царь Константин. Деталь иконы «Благословенно воинство небесного царя»



Знаменосец со знаменем небесного воинства, Георгий, Димитрий. Деталь иконы «Благословенно воинство небесного царя». Нижний регистр



«Небесный Иерусалим». Икона. Около 1500 г. Монастырь Богородицы Платитеры на о. Корфу



«Страшный суд». Икона. Вторая половина XVI в. Стокгольм, Национальный музей



Сцены из Апокалипсиса. Деталь иконы «Страшный суд». Стокгольм, Национальный музей

чивают короной три ангела, на иконе изображен Иван IV, «глава казанского крестового похода». В отличие от своих предшественников, А. Н. Грабар обосновал возможность включения в подобную икону портретного изображения концептуальными изменениями в понимании художественного образа, имевшими место в искусстве Москвы середины XVI в.

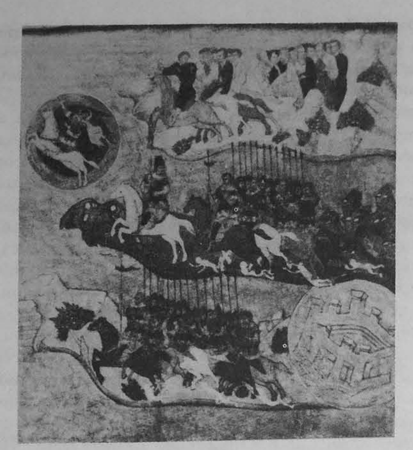
Позже внимание исследователей сосредоточилось на отождествлении персонажей иконы с деятелями русской истории. Д. В. Айналов предположил, что верхний поток войска состоит из участников битвы на Неве во главе с Александром Невским, а нижний — из участников Куликовского сражения, ведомых Дмитрием Донским.[8] Его суждение (без ссылки на источник) подхватили другие авторы, у которых эти князья поменялись местами.[9] Осторожнее был А. Н. Некрасов, попытавшийся примирить различные интерпретации: повто-

рив имена действующих лиц, названные П. П. Муратовым, он согласился с тем, что «юный полководец... это Иван IV, возвращающийся после взятия Казани в Москву, представленную покровительницей ее Богоматерью».[10]

В. И. Антонова пошла значительно дальше, отождествив многих нимбированных всадников с владимирскими, ярославскими, новгородскими, псковскими и иными русскими князьями. Персонажа, которого прежде часто определяли как царя Константина, она назвала Владимиром Мономахом.[11] Окончательно сложилось мнение, что произведение является своеобразной иконой-картиной и что на нем изображено шествие московской рати, состоящей в основном из русских святых, а также из святых воинов-мучеников вселенской церкви, но во главе с юным царем Иваном, со стороны горящей Казани к Небесному граду, в котором современники величайшего события 1552 г. могли видеть образ Москвы. Святые «содействуют победам московского войска», в котором, кроме Ивана Грозного, присутствует много других лиц, не имевших церковного почитания.[12]

Вместе с тем исследовательница сделала наблюдения, позволяющие взглянуть на памятник иначе. В описи кремлевского Успенского собора, составленной в начале XVII в., она отыскала упоминание интересующей нас иконы под названием «Благословенно воинство небесного царя».[13] Это начальные слова стихиры пятого гласа, восхваляющей мучеников, хотя и родившихся земными существами, но своими страданиями и нерадением о «телесех» снискавших почитание, равное почитанию ангелов.[14] Данная находка помогла В. И. Антоновой оценить содержание ряда родственных художественных памятников XVI в. На аналогичной иконе второй половины столетия из храма-усыпальницы великого князя Сергея Александровича в Чудовом монастыре (Музей «Московский Кремль»)[15] она прочла остатки надписи, говорящей о «снедении плоти» и связывающей сюжет этого произведения с Апокалипсисом (Апок. 19: 18).[16] В. И. Антонова обратила внимание и на хранящуюся в Национальном музее в Стокгольме русскую икону «Страшный суд» второй половины XVI в.,[17] в верхней части которой изображено небесное воинство, движущееся во главе с архангелом Михаилом к Горнему Иерусалиму. Данная сцена, близкая к иконе из Успенского собора в общих чертах, отличается от нее в следующих деталях: верхняя группа всадников здесь состоит из апостолов, причем позади них — пешие апостолы, беседующие между собой в гористой местности; в среднем и нижнем рядах всадников изображены попираемые конскими копытами и цепляющиеся за них нагие белые фигурки. На основании следов надписи близ фигуры полководца, возглавляющего средний поток всадников, В. И. Антонова предположила, что это Моисей, под ногами его коня она прочла слово «фараона».[18] Очень ценны приводимые ею сведения о находившейся в московском Никольском единоверческом монастыре иконе, которая в посвященном ему издании была названа «Соединение земной воинствующей церкви с небесной торжествующей»,[19] — несомненна близость содержания этой иконы и кремлевского памятника.[20] Но все эти наблюдения не сказались на предложенной ею концепции.

О. И. Подобедова подчеркнула близость между иконой «Благословенно воинство» и Царским местом Ивана Грозного, созданным в 1551 г., — помещенные на нем изображения свидетельствовали о богоизбранности государя, о преемственности его власти от князей киевских и владимирских,[21] «а через Мономаха и от императоров византийских», икона же «включала самого Ивана IV и его победоносное войско в число ... доблестных защитников русской земли».[22] Эти произведения, а также роспись кремлевского Архангельского собора она считает связанными общей программой прославления царского родословия.[23] Исследовательница поддержала мысль о том, что изображенная на иконе рать состоит «из прославленных князей и святых воинов» и что «в юном воине, следующем за архангелом Михаилом, современники видели Ивана IV — победителя Казани».[24] Акцентируя эту идею и вместе с тем, по-видимому, ощущая ее несоответствие традиционному иконному образу, О. И. Подобедова высказывает следующее: «Царь обращался к своему патрону (мученику Уару, речь идет о росписи царской усыпальницы в алтаре Архангельского собора. — *В. С.*), одному из участников „небесного воинства", к которому едва ли не был причтен за свои подвиги сам»; и ниже, по поводу иконы, говорит об апофеозе «воинской славы



Шествие небесного воинства. Деталь иконы «Страшный суд». Стокгольм, Национальный музей

Ивана IV, „сподобльшегося ввоиниться“ в число „воинства отца небесного“».[25]

Мысль о преобладании светского и аллегорического начал в иконе «Благословенно воинство» развил В. В. Морозов. Он представил ее как изображение направляющихся в рай Ивана IV с его святыми и несвятыми предками и ближайшими родственниками, — как «квинтэссенцию» идей «Степенной книги царского родословия», и на этом основании приписал ее автору данного литературного произведения, священнику кремлевского Благовещенского собора Андрею, который был иконописцем. В. В. Морозов датировал икону 1558—1559 гг.[26]

И. А. Кочетков справедливо заметил, что «все или почти все принятые определения конкретных лиц в верхнем и нижнем ряду войска оказываются несомненно ошибочными»,[27] и отверг отождествление юного знаменосца, следующего за архангелом Михаилом, с Иваном IV, на основании древней армейской традиции, согласно которой роль «стяговника» всегда отводилась «низшим чинам».[28] Исследователь попытался, отказавшись от суждений предшественников, подчас взаимно исключавших друг друга, построить логичное и связное истолкование иконы. В его основу он положил старую идею о связи памятника с победой над Казанью, а также мысль Д. В. Айналова о том, что нимбированные ратники — это павшие русские воины, удостоившиеся мученических венцов. Персонажей без нимбов он предложил считать воинами, пролившими свою кровь, но оставшимися в живых, — на основании послания митрополита Макария под Свияжск 1552 г., в котором говорится об очищении таких участников казанской войны от всех прежних грехов и о грядущем для них воздаянии.[29] Эту интерпретацию И. А. Кочетков считает соответствующей названию памятника, взятому из текста мученичной стихиры. Однако в иконе, посвященной страстотерпцам, он все-таки находит образ Ивана IV, во всаднике в царских одеждах, окруженном шагающими ратниками.[30] Автор дает следующее пояснение. Хотя в казанском походе царь не пролил своей крови, он был готов к этому и в случае ранения мог бы считаться мучеником своим «произволением», вот почему «на иконе Иван IV получает венец не только и, может быть, не столько как царь и победитель, но и как мученик, наравне с другими новоявленными мучениками».[31] Увлеченный мыслью о том, что икона отражает реальное шествие победителей из Казани, И. А. Кочетков предложил отождествлять трех всадников в княжеских одеяниях, едущих за пешими воинами, не с Владимиром Святославичем, Борисом и Глебом, как думали до него, а с героем похода Владимиром Андреевичем Старицким, с оставленным на время войны в Москве братом царя Юрием Васильевичем, который присоединился к возвращавшемуся войску в селе Тайнинском, и даже с касимовским царем Шихалеем.[32] Не принимая прежнее истолкование иконы в деталях, этот автор вслед за другими учеными считает ее «и иконой, и картиной исторического содержания», а основной ее смысл видит в «памяти павших воинов ... Икона призывает ... воздать славу победителям и хранить память о тех, кто отдал свою жизнь за всенародное дело».[33]

К. Онаш и А. Шнипер в недавно вышедшей книге повторили интерпретацию предшественников В. В. Морозова и И. А. Кочеткова.[34]

Иной подход к изучению иконы обозначился в работе Н. В. Квливидзе. Исследовательница рассматривает ее в рамках средневековой художественной традиции и приводит тексты песнопений, соответствующие многим элементам ее иконографии. Говоря о связи памятника с образами Апокалипсиса, она указывает на

особый характер эсхатологических представлений в России середины XVI в., историю которой после венчания Ивана IV на царство современники воспринимали «как непосредственное продолжение истории священной». Н. В. Квливидзе отвергает интерпретацию иконы как аллегорического отклика на покорение Казани и констатирует, что независимо от того, была она написана до или после этого события, «ее содержание отражает важнейшие идеи макариевского времени о Царстве и Церкви».[35] Отметив, что в мученичных тропарях и стихирах святые никогда не называются по именам, она не высказывается по поводу отождествления персонажей иконы с историческими лицами, а в подписи под иллюстрацией ставит под вопрос имя Константина Великого как одного из этих персонажей.[36]

Гимнография, бесспорно, являлась важным источником сложных иконографий XVI в. и потому может и должна служить ключом к их истолкованию. Однако чтобы осмыслить интересующую нас икону как факт истории искусства, необходимо рассмотреть ее содержание в единстве с тем пластическим образом, в который оно было вложено. Не претендуя на решение всех проблем, возникающих на этом пути, попытаемся сделать лишь некоторые уточнения.

Еще раз сопоставим икону с произведениями, родственными ей по смысловому наполнению. Ей предшествует возникшая около 1500 г. уникальная икона из монастыря Богородицы Платитеры на острове Корфу, изданная под не совсем удачным названием «Аллегория Небесного Иерусалима».[37] Ее понимание облегчают хорошо сохранившиеся надписи. Внизу слева изображен прекрасный город — земной Иерусалим, он же — Вавилон, прибежище пороков, которому суждено пасть в судный день (Откр. 17: 5; 18: 2). В черном провале под ним — женская фигура, олицетворяющая Вавилон. В городских стенах два проема. Через широкие ворота в сторону ада, представленного справа, исходит процессия, многочисленные участники которой персонифицируют плоть и человеческие грехи. Ангел «изымает» из этого потока покаявшегося грешника. Большую часть композиции занимает скалистая уступчатая гора. Через узкий проем в стене город покидают монахи и миряне, мужчины и женщины, идущие в гору группами и поодиночке, каждый — с большим тяжелым крестом на плече. Их ведет Христос, тоже с крестом. Некоторые из его последователей срываются вниз и становятся добычей бесов (Мф. 7: 14; 16: 24). В отдалении, на вершине горы — Небесный Иерусалим, окруженный четырьмя стенами с двенадцатью башнями. В центре его стоит Христос, на пьедестале, из которого истекают три потока, символизирующие реку жизни (Откр. 22: 1). Вокруг крестообразно расставлены восемь групп святых и праведников. Согласно надписям, это иерархи, преподобные мужи и жены, апостолы, девы, пророки, мученики и мученицы.

Целостный как в содержательном, так и в пластическом отношении образ произведения основывается на различных текстах. Икона имеет три основных сюжета: падение Вавилона (Иерусалима), тернистый путь христианина и блаженство праведных. Последняя тема, несмотря на самый мелкий масштаб изображения, является заглавной. Икона не имеет традиционной надписи с названием, выделенной размерами и расположением. Ее роль берет на себя первая строка пространного текста, помещенного над святым градом, в которой он именуется Небесным Иерусалимом.

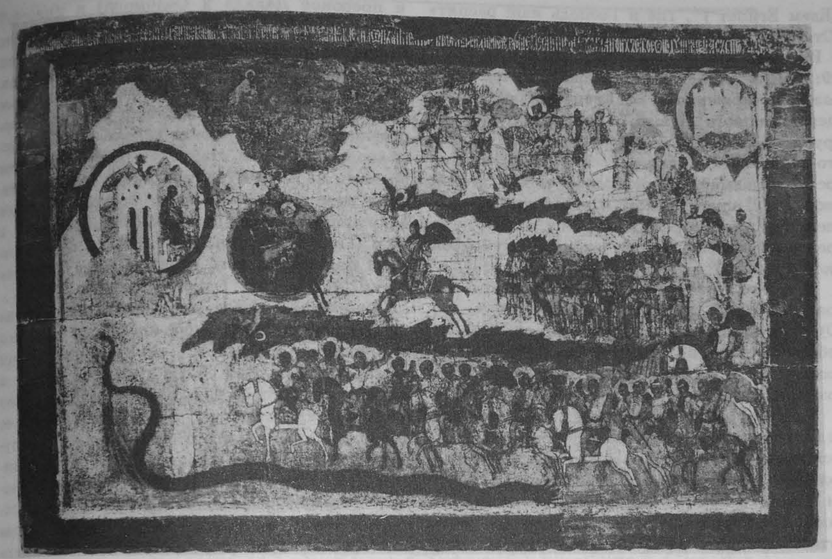
Произведение имеет откровенно дидактический характер. Это наставление на следование христианскому учению. Отчетливо передано предощущение конца мира. Наглядно показаны воздаяние за жизнь в благочестии и наказание за грехи, причем соблюден «исторический» принцип: ветхозаветные персонажи пребывают в раю, вместе с другими святыми и праведными, христиане же стремятся снискать его. Сцена-притча с несущими свой крест и оступающимися людьми, иллюстрирующая слова Христа из Евангелия от Матфея, обращена к живущим как призыв. Ее персонажи являются собирательным образом, и было бы неверно искать среди них изображения конкретных лиц.[38]

В русских аналогах кремлевской иконы внешне сходные темы трактуются иначе: к Горнему Иерусалиму шествует победное небесное воинство. Кроме уже упоминавшегося произведения из Стокгольмского Национального музея, такой сюжет содержит икона «Страшный суд» конца XVI (или XVII) в. из Воскресенского собора в Тутаеве.[39] Хотя обе иконы недоступны для углубленного изучения, первая — из-за отсутствия полноценной публикации, с изданием имеющихся на ней надписей,

вторая — как не раскрытая из-под поздних записей, о содержании занимающей нас сцены можно судить по тому контексту, в который она поставлена.

Она находится над изображением собственно суда над человечеством, где в XVI в. любили помещать различные сюжеты из Апокалипсиса. Как правило, там присутствует новый иконографический мотив — Небесный Иерусалим, и тогда верхняя зона композиции становится по преимуществу образом будущего века, наступающего после Страшного суда. Ярким воплощением этой идеи является икона из Стокгольмского музея. Здесь вверху слева изображена битва конных ангелов, облаченных в белые хитоны, с конным войском Сатаны (Откр. 12: 7—9);[40] противоборствующие заключены в пару круглых клейм. Правее — семь ангелов с фигурками олицетворений стихий и чашами в руках. Они осуществляют Божьи казни (Откр. 8, 9, 15—17), причем подчеркнута свершенность наказания: из чаш уже вылиты «последние язвы» (Откр. 21: 9). Выше — еще четыре ангела с подобными же олицетворениями, напоминающие об апокалипсических ангелах с «четырьмя ветрами земли» (Откр. 7: 1), либо о четырех ангелах, связанных «при великой реке Евфрат» и освобожденных «для того, чтобы умертвить третью часть людей» (Откр. 9: 14, 15). Ангелы, не занятые сражением с Сатаной, парят в облаках, оборачиваясь в сторону помещенных вверху двух дисков, наполненных торжествующими стоящими неподвижно ангелами; ангел в центре правого диска держит большой победный Голгофский крест. Еще один крупный диск наполнен семью небольшими медальонами с олицетворениями, управляющими светилами и стихиями. В целом передается образ Нового неба: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр. 21: 1). Исключительный интерес представляет помещенное здесь, под сценой борьбы ангелов с нечистой силой, изображение нимбированных молодых пеших воинов в доспехах, которые колют пиками бесов. Противостоящие группы заключены в медальоны. Пехотинцы бескрылы, очевидно, это не ангелы. Подобного изображения нет ни на одной иной известной нам иконе с изображением Страшного суда. Эти «земнородные» участники последнего сражения с Сатаной могут быть святыми мучениками, ибо, согласно Апокалипсису, под жертвенником небесного храма до последнего суда над человечеством находятся «души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели»; они взывают об отмщении, но их успокаивают «еще на малое время, пока и сотрудники их, и братья их, которые будут убиты, как и они, дополнят число» (Откр. 6: 9, 11). В большинстве упоминаний о небесном воинстве, имеющихся в Откровении Иоанна Богослова, подразумевается, что оно состоит из ангелов. Это отражено в традиции иллюстрирования Апокалипсиса. Но строки, говорящие о множестве людей, «которого никто не мог перечесть, из всех племен, и колен, и народов, и языков», пребывающих «ныне перед престолом Бога» (Откр. 7: 9, 15), позволяли видеть в числе этих воинов всех святых, в том числе и мучеников. Называемое в Апокалипсисе число спасенных, по 12 тысяч от каждого из колен Израилевых (Откр. 7: 4—8; 14: 1), отождествлялось с этим бесконечным множеством. В иконографической традиции пребывающие в Горнем Иерусалиме всегда одеты в торжественные «брачные» одеяния, но вполне закономерно, что в данной сцене небесного боя святые ратники облачены в доспехи.

На вершине осевой линии стокгольмской иконы в синем круге изображен Небесный Иерусалим, опускающийся на землю (Откр. 3: 12; 21: 2, 10). Перед ним — восседающий на престоле Христос — «храм его и Агнец» (Откр. 21: 22). Нисхождение святого града передано через его башнеобразную форму: высокое здание пронизывает небо, соединяя верхний медальон с медальоном, в который вписано «Отечество» из композиции Страшного суда. Справа к горнему граду тремя потоками приближается воинство. Медальон с изображением конного архангела Михаила, воеводы небесных сил, готов слиться с медальоном, заключающим в себя Горний Иерусалим. Войско символизирует неисчислимых святых и праведников, достойных вечного блаженства. Поэтому один из его потоков состоит из лиц, явно не принадлежащих к воинскому чину, — ведь любой святой рассматривался как «ввоинившийся» (принятый) в небесную рать. Передаваемое этими словами понятие распространялось не только на лиц воинского звания, — подразумевалось вообще достижение святости. Об этом красноречиво свидетельствует тот эпизод истории Клеопатры и ее сына Иоанна,



«Благословенно воинство небесного царя». Икона. Вторая половина XVI в. Из Чудова монастыря. Музей «Московский Кремль»

откуда заимствовано цитируемое слово.[41] Иоанн вовсе не был воином, Клеопатра только предполагала, что ее двенадцатилетний сын посвятит себя воинскому делу. Внезапно умерший Иоанн явился матери «оболченным в ангельский сан», «во ангельстии одежи» и на ее сетования ответил: «...аз у Христа царя в воиньство вчинен есмь и со ангелы на небесех предстоя ему».[42]

Возглавляемое Моисеем (согласно убедительному предположению В. И. Антоновой) войско на стокгольмской иконе символизирует богоизбранный народ. Тема ветхозаветного избранного народа, с которым сопоставлялось Московское царство, была очень актуальной в искусстве XVI в., о чем свидетельствует, например, исполненная в 1564 — 1565 гг. и повторенная в XVII в. стенопись Архангельского собора Московского Кремля.[43] Божественное происхождение власти вождей Израиля акцентировалось в данной росписи таким сюжетом, как «Архангел Михаил поставляет Моисея князем».[44] Нагие фигурки, изображенные на иконе под копытами коней, согласно надписи, частично прочитанной В. И. Антоновой, — погибшие воины фараона, в контексте всей сцены должны были восприниматься как те мертвецы, которым не дано воскреснуть и вкусить блаженства праведных (Откр. 20: 5), ибо «не войдет в него (Горний Иерусалим. — *В. С.*) ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи, а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни» (Откр. 21: 27). Данная деталь композиции вызывает в памяти также строки пророчества Иеремии о гибели Иерусалима, где в ином контексте, но в близких к иконе по выразительности образах говорится: «...извергут кости царей Иуды, и кости князей его, и кости священников, и кости пророков, и кости обитающих во Иерусалиме из гробов их, и повергут их против солнца и луны, и против всех звезд небесных, и против воинства небесного» (Иер. 8: 1, 2).

Город позади войска — вероятно, тот «великий город, который духовно называется Содом и Египет (в тексте Библии 1499 г. —

„Едем Египет")[45], где и Господь наш распят» (Откр. 11: 8), т. е. земной Иерусалим, который у Иеремии назван «местом падающим» (Иер. 19: 13), а в Апокалипсисе связывается с образом поверженного Вавилона. Образ гибнущего грешного города: «Врагу оскудеша от оружия в конец, грады разрушил еси, и память его погибе с шумом» (Пс. 9: 7), входящий в состав читаемой на воскресной утрене второй кафизмы,[46] принадлежит к числу важнейших элементов иконографии архангела Михаила воеводы, несомненно, родственной изучаемой иконографии.[47]

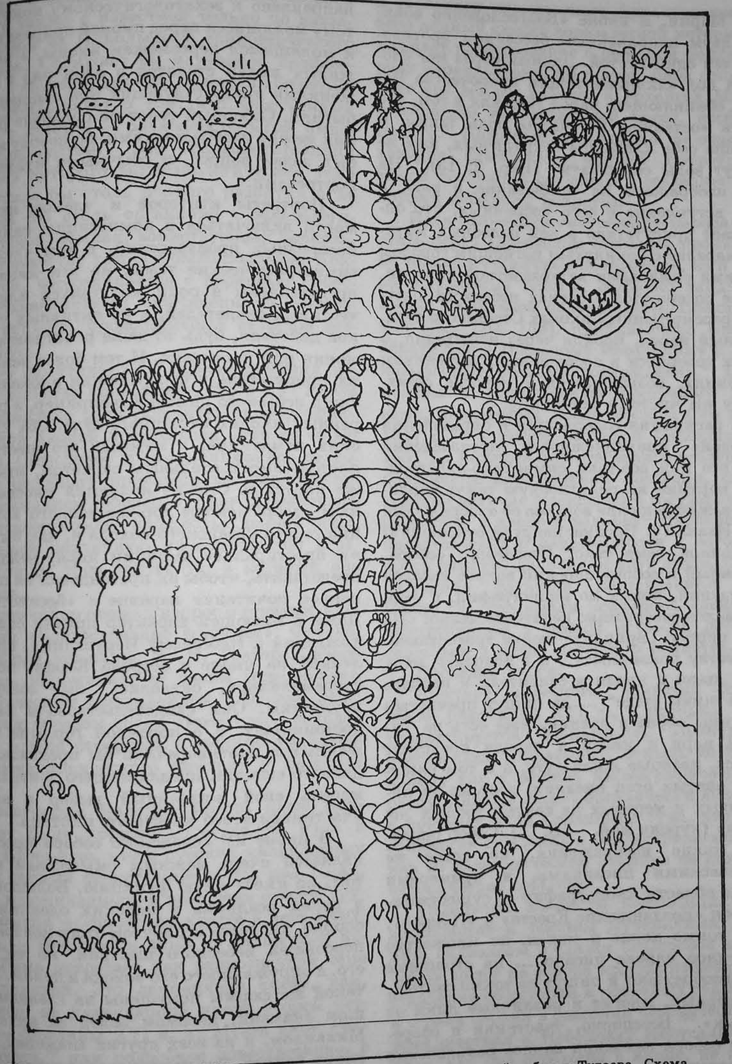
В стокгольмской иконе Страшный суд становится одной из тем Апокалипсиса (Откр. 20), трактуемой наиболее развернуто, а сюжет небесного шествия, отсутствующий в тексте последнего, — завершающим элементом композиции.

Тем, что данная сцена не являлась прямой иллюстрацией определенного текста, объясняется, с одной стороны, ее редкость, с другой — полисемантичность. Ее связь с представлениями о конце мира подтверждают другие памятники. На иконе из Воскресенского собора в Тутаеве небесное воинство движется в зоне, отделяющей сцену суда от облачного Нового неба. Архангел Михаил приблизился к вратам святого города. По гористому острову, висящему в небе, за архангелом плотной массой движутся конники, другая группа всадников скачет вслед по волнам водоема. Очевидно, это избранный народ, переходящий через Чермное море. Позади обширный пустой град. Исход из Египта — один из образов, постоянно присутствующих в богослужении. О нем напоминает одна из аллилуий полиелея, являющаяся текстом 135-го псалма.[48] Несомненно также соответствие этой сцены и аналогичной — из стокгольмской иконы — строкам из Послания апостола Павла к евреям, подобранным П. П. Муратовым для истолкования кремлевского памятника.

Икону из Чудова монастыря (Музей «Московский Кремль»), наиболее близкую к иконе «Благословенно воинство» (ГТГ), называют иначе — «Церковь воинствующая», — очевидно, только чтобы избежать повторений при их сопоставлении. Верны оба названия как отвечающие существу изображенного. Отметим лишь очевидное различие между памятниками. На чудовской иконе верхняя колонна всадников состоит из царей (читаются имена царей и пророков Давида и Соломона) и князей.[49] Как и на рассмотренных иконах Страшного суда, воинствующая церковь предстает здесь в единстве церквей Ветхого и Нового Заветов. На иконе из Успенского собора ветхозаветные цари, по-видимому, отсутствуют. Но тема царственной славы небесного войска в ней, безусловно, разработана. Наравне с рассмотренными сценами из икон Страшного суда оба кремлевских памятника выражают содержание слов Апокалипсиса: «и цари земные принесут в него (Горний Иерусалим) славу и честь свою ... И принесут в него славу и честь народов» (Откр. 21:24, 26).

От композиций с небесным воинством на иконах Страшного суда обе кремлевские иконы отличаются наличием изображения реки жизни. Если в памятнике с острова Корфу и иллюстрированных Апокалипсисах она течет из-под престола Агнца,[50] то на этих иконах ее исток оформлен в виде бассейнов, уже служивших предметом обсуждения.[51] В пластическом отношении они напоминают изображаемое в Апокалипсисах расположенное «за городом» «великое точило гнева Божия», куда ангел бросает виноград и откуда истекает кровь «даже до узд конских» (Откр. 14: 19, 20). В книжных миниатюрах глубина потока передается через образ движущихся против его течения всадников, кони которых «по узду» погружены в кровь; в небе скиния, завеса которой начинает открываться, внизу город, которому суждено погибнуть.[52] Эта сцена обладает несомненным внешним сходством с композицией «Благословенно воинство», но в последней вместо «точила гнева» представлен «источник воды живой» (Откр. 21: 6). Образ точила (давильни) для вина проходит через псалмы девятого часа (Пс. 83) и через окончание первой кафизмы, читаемой в субботу на вечерне (Пс. 8), содержанием которых является молитва о возвращении к Божьему храму.[53] Явственна евхаристическая природа этого образа — вода, истекающая из такого точила, отождествлялась с животворящим вином Нового Завета.

В виде подобных прямоугольных бассейнов в XVI в. нередко изображается источник благодатной воды, например, в сцене «Благовещение у кладезя» на иконах Богоматери с клеймами ее земной жизни.[54] В контексте этого сюжета кладезь воспринимается как живоносный источник — одно из поэтических уподоб-



«Страшный суд». Икона. Конец XVI—XVII в. Воскресенский собор в Тутаеве. Схема

лений Марии. В иконе «Благословенно воинство» двум наполненным бассейнам противопоставлен один пустой. Данный образ мог сложиться под влиянием текста пророчества Иеремии, обвиняющего народ Израиля в том, что он Бога «оставиша источника воды живы, и ископаша себе кладенцы сокрушеныя, иже не возмогут воды содержати» (Иер. 2: 13).[55] На иконе изображено не пребывание в раю, а только вступление в него избранных, что оправдывает присутствие в ней подобных мотивов — наравне с покинутым погибшим городом и другими символами ветхозаветной истории, которые содержатся в сценах небесного шествия на рассмотренных иконах Страшного суда. Спасенный народ, пройдя через испытания, о которых говорится в посвященных мученикам песнопениях, возвращается к некогда оставленному им чистому источнику.

Для раскрытия содержания и определения «жанровой» принадлежности произведения (икона это или все-таки символико-аллегорическая картина на религиозную тему) кардинально важно решение вопроса об изображении на нем Ивана IV. Проанализируем относящийся к данной теме текст Стоглавого собора. Обращенный к собору царский вопрос касался произведений, новых по иконографии, и формулировался совершенно недвусмысленно: «На иконах пишут: „приидите людие трисоставному божеству поклонимся“, и в исподнем ряду пишут: „цари и князи и святители и народи, которые живы суще“ ... да пишут пречистыя Богородицы образ в деянии, иже есть на Тифине, и цари и князи и народи предстоят *молящеся*, которые живи суть, а о том разсудити от святых отец писании, достоит ли писати живых и мертвых на святых иконах *молящихся*» (курсив мой. — *В. С.*). Собор оправдывает такие изображения, но вовсе не святоотеческими писаниями, а примерами также из области иконографии — существованием икон «Воздвижение Креста» и «Покров», где «не токмо царие и князи, но множество безчисленное народа писано ... на страшном же суде воображают и пишут не токмо святых, но и неверных, многие и различные лики от всех язык».[56] Бесспорно, участники и современники собора находили данное разъяснение вполне отвечающим на вопрос и соответствующим традиционному пониманию иконного образа: живые здесь предстают как действующие лица всемирной истории, течение которой направлено к эсхатологическому концу, и потому молящиеся перед иконой приравниваются к молящимся персонажам иконы, а портреты живых людей ставятся в один ряд с изображениями присутствующих при священных событиях. Соборный текст не проводит различения между изображениями, по поводу которых был задан вопрос, и обычными ктиторскими портретами.

Портреты ктиторов и членов их семей могли включаться в композицию самых разнообразных произведений, в том числе и на гимнографические темы, но эти лица всегда представлены в роли молящихся или благочестивых свидетелей, а не активных участников действия, будь то даже религиозная церемония или процессия. И тем более немыслимо их присутствие в изображении апокалиптического небесного шествия, например, в рассмотренных иконах Страшного суда. Оба кремлевских памятника, в которых это шествие является самостоятельным сюжетом, имеют тот же контекст. Они не являются иносказательным изображением торжественного возвращения героев казанского похода и, как бы далеко ни простирались амбиции царя, невозможно представить, чтобы он претендовал на прижизненное почитание наравне с «бесплотными». Даже в имеющей характер притчи сцене восхождения к Небесному Иерусалиму, представленной на иконе с острова Корфу, портреты современников оказались бы совершенно неуместны. Они свидетельствовали бы не о достоинствах, а о порочной гордыне изображенных и противоречили бы предназначению данного сюжета, предлагавшего зрителю соизмерить свой жизненный выбор с выбором участников этого крестного шествия.

В иконе из Успенского собора крест тоже является очень важным смысловым элементом, но имеет иную функцию. Большой крест в руках всадника в царских одеяниях, бесспорно, является атрибутом этого центрального персонажа небесного шествия, но не только его, а окружающего его войска в целом. Кресты такой же формы помещены на главном, большом знамени, несомом вслед за архангелом Михаилом, и на всех других знаменах, осеняющих воинов. Это христианское воинство, спасающееся своей верой. Данный экклезиологический акцент отличает памятник от иконы из Чудова монастыря и еще больше — от изображений небесного воинства в иконах Страш-

ного суда, и сближает его с иконой с острова Корфу, а также с известной только по названию иконой из Никольского единоверческого монастыря. Сближает он изучаемое произведение и с фреской церкви Креста в Пэтрэуць. Все свидетельствует о том, что царственный всадник с крестом — равноапостольный император Константин.[57] Это основополагающий образ, без которого экклезиологическая тема не получила бы столь полного развития и не сливалась бы столь органично с эсхатологической темой: земная, воинствующая церковь, начало торжеству которой было положено Константином, воссоединяется с церковью Небесной; устанавливается завершенность новозаветной истории, продолжившей историю ветхозаветную.

Обзор памятников со сценой шествия небесного воинства показывает, что в XVI в. она имела довольно разветвленную иконографию. Изучаемой иконой представлен один из ее вариантов. Смысловое и композиционное разнообразие подобных произведений объясняется не непониманием «образца», принадлежавшего кремлевскому собору, а емкостью данной темы, получавшей различную интерпретацию в зависимости от того контекста, в который она ставилась.

Чрезвычайно сложен вопрос о генезисе иконографии «Благословенно воинство». Фреска, привлекшая внимание А. Н. Грабара, действительно, напоминает ее своим содержанием и пластическим оформлением.[58] Однако неясно, каким образом сцена «крестового похода» святых воинов переросла в зрелище грандиозного апокалипсического шествия к престолу Агнца.

Иконография Явления креста царю Константину была хорошо известна на Руси в XVI в. Интересно, что в русских календарных иконах данный сюжет помещается под 7 мая, вместо вспоминаемого в этот день совсем другого события — Знамения креста в небе Иерусалима, — тем самым тема из священной истории Рима предстает как равнозначная теме иерусалимской. Это лаконичная сцена, как, например, на календарной иконе второй четверти — середины XVI в. из Музея икон Реклингхаузен,[59] или подробное повествование, с эпизодами сна Константина и битвы на Мульвийском мосту, как на двусторонней минейной таблетке конца XVI в. из собрания П. Д. Корина,[60] но всякий раз без участия архангела. В стенописи кремлевского Архангельского собора данный сюжет новозаветной истории продолжает повествование о небесной помощи народу израильскому, но и здесь царя сопровождает его земное войско, а архангел Михаил, указующий на звездчатый крест, изображен пешим.[61] Подобные композиции, не обнаруживающие символизма фрески Пэтрэуць, не могли послужить ступенью к созданию иконографии небесного воинства.

Идея готовности «избранного народа» предстать перед «престолом Божьим» пронизывает не только мученичные песнопения, но и другие богослужебные тексты, особенно входящие в состав вседневной полунощницы Песни степеней (Пс. 120, 133), призывающие мысленно обратиться к Небесному Иерусалиму и потому называемые песнями восхождения.[62] Она заложена в богословскую программу многих икон, заказанных после московского пожара 1547 г.,[63] а также рельефов Царского места 1551 г., которые повествовали о вселенском и российском историческом наследии, прообразующем величие Московского государства. Выраженные в иконе и рельефах Царского места представления о царственности и богоизбранности взаимно дополняли друг друга. Оба произведения служили наставлением юному Ивану IV, призывали подражать своим предшественникам в земной истории, достойным оказаться в рядах небесного воинства.

Подведем итоги.

Шествие небесного воинства является темой ряда икон XVI в., в которых она интерпретируется по-разному. Произведения, родственные изучаемому, отнюдь не восходят к нему как к общему иконографическому образцу. Данный сюжет органически включается в контекст икон Страшного суда, что лишает основания суждение о рассматриваемой иконе как об аллегорическом отклике на конкретное историческое событие.

Отдельные элементы композиции иконы, восходящие к текстам мученичных песнопений, сплавлены в единое смысловое и пластическое целое на основе эсхатологических представлений об истории и конечных судьбах мира и о роли церкви в спасении человечества. Хотя тема шествия к Небесному Иерусалиму в том виде, как она отражена в иконе, не представлена в Апокалипсисе, его тексты послужили одним из важнейших источников ее иконографии.

В шествии участвуют неисчислимые святые и праведники, достойные вечного блаженства. Присутствие в нем изображений живых современников, в том числе Ивана IV, невозможно.

Актуальная в XVI в. тема ветхозаветного избранного народа, с которым сопоставлялось Московское царство, на изучаемой иконе получает оригинальную интерпретацию. Как верно считал П. П. Муратов, здесь изображено воинство церкви во главе с царем Константином. Экклезиологическая тема в иконе органически слита с эсхатологической. Изображенное на ней восхождение служило образом высшей миссии земного христианского царства, устремленности его к слиянию с Царством Небесным, образом воздаяния за служение — царское и неразрывно связанное с ним воинское.

Столь продуманная и аристократическая программа могла быть составлена только лицом, изощренным в богословии и близким к престолу, возможно, самим митрополитом. Вместе с тем эта икона более поэтична, чем другие русские иконы с изображением шествия небесного воинства и чем греческая икона на тему Небесного Иерусалима.

Все сказанное лишает опоры датировку иконы «Благословенно воинство», связывающую ее возникновение со взятием Казани. По отношению к этому событию она была явлением скорее не фиксирующим, но предваряющим. В ее содержании можно видеть отклик на более раннее событие — венчание Ивана Грозного на царство в 1547 г. Сложившиеся тогда идеи лишь актуализировались после победы над Казанью.[64]

Мягкое, тонально сближенное личное письмо, легкий, ритмичный рисунок, нежные и гармоничные краски иконы выдают прочность ее связей с художественной традицией первой половины XVI в.[65] и указывают на вероятность ее возникновения в более раннее чем принято считать, время. Но углубленный анализ ее стиля должен стать предметом самостоятельных исследований.

---

[1] См. библиографию: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. 2. Кат. 521. С. 134. (далее — *Антонова, Мнева*, 1963); *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 24, 25. Примеч. 6 (далее — *Подобедова*, 1972); *Морозов В. В.* Икона «Благословенно воинство» как памятник публицистики XVI века // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1984. Вып. 4: Произведения русского и зарубежного искусства XVI—начала XVIII века. С. 29. Примеч. 2—7 (далее — *Морозов*, 1984); *Кочетков И. А.* К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя») // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 38. С. 189 (далее — *Кочетков*, 1985); *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV—XVII веков. Л., 1988. № 175—179. С. 303.

[2] *Муратов П. П.* Два открытия // София. 1914. Вып. 2. С. 11—17.

[3] *Пресняков А. Е.* Эпоха Грозного в общем историческом освещении // Анналы: Журнал всеобщей истории, издаваемый Российской академией наук. Пг., 1922. № 2. С. 197.

[4] *Каргер М. К.* К вопросу об изображении Грозного на иконе «Церковь воинствующая» // ОРЯС: Сб. статей в честь А. И. Соболевского. Л., 1928. С. 466—469.

[5] *Grabar A.* Les croisades de l'Europe orientale dans l'art // Mélanges offerts à Charles Diehl. Paris, 1931. Vol. 2. P. 19—27; переизд.: *Grabar*, 1968. P. 169—175.

[6] Дата установлена М. А. Музическу: *Musicescu M. A.* Consideratii asupra picturii din altarul si naosul Voroneţului // Cultura moldoveneasca in timpul lui Stefan cel Mare. Bucureşti, 1964. P. 368—370.

[7] Stefanescu I.D. Iconografia artei bizantine si a picturii feudale romaneşti. Bucureşti, 1973. Il.; *Vătăşianu V.* Pictura murală din Nordul Moldovei. Bucureşti, 1974. Pl. 3; *Dragut V.* Dictionar enciclopedic de arta medievala romaneasca. Bucureşti, 1976. P. 227. Il. p. 226; *Дрэгут В.* Стенная роспись в Молдове XV—XVI века. Бухарест, 1983. С. 14. Ил. 1, 6.

[8] *Ainalov D.* Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin; Leipzig, 1933. S. 104, 105.

[9] *Зотов А.* Пути развития русского искусства в XIV—XVII вв. // Искусство. 1950. № 5. С. 45; История Москвы. М., 1952. Т. 1. С. 272 (автор раздела А. Н. Свирин); *Мнева Н. Е.* Московская живопись XVI века // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 272—278; *Садовень В. В.* Русские художники-баталисты XVIII—XIX веков. М., 1955. С. 10—12.

[10] *Некрасов А. Н.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 294.

[11] *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. Кат. 521. С. 128—134.

[12] Там же. С. 130.

[13] РИБ. СПб., 1876. Т. 3. С. 311.

[14] *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. С. 131.

[15] *Степанов М. П.* Храм-усыпальница великого князя Сергея Александровича во имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре, в Москве. М., 1909. № 96. С. 104, 105. Табл. 36; *Подобедова*, 1972. Ил. 34, 36, 38, 40, 43.

[16] *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. С. 130.

[17] *Kjellin H.* Ryska Ikoner. Stockholm, 1956. S. 298—312. Il. 183—190; Le monde des grands musées.

1971. N 27. Fevrier: Musée National de Stockholm / Publication Hachette-Filippacchi. Il. 3. P. 21; *Abel U.* Ikonen aus dem Nationalmuseum Stockholm. Berlin, 1978. N 15; Den ryska Ikonen 1000 ar: Nationalmuseum (Stockholm, 16.12.1988—27.3.1989). Uddevalla, 1989. N 21. S. 48—50; *Цодикович В. К.* Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV—XVI веков. Ульяновск, 1995. Ил. 65—74 (далее — *Цодикович*, 1995).

18 *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. С. 130—131.

19 *Синицын П. В.* Никольский Единоверческий мужской монастырь в Москве, что в Преображенском. М., 1896. С. 11.

20 *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. С. 131.

21 См.: *Бочаров Г. Н.* Царское место Ивана Грозного в московском Успенском соборе // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Города, ансамбли, зодчие. М., 1985. С. 39—57; примеч. 1 с. 39 — библиография.

22 *Подобедова*, 1972. С. 22, 23.

23 Там же. С. 26—32.

24 Там же. С. 25.

25 Там же. С. 27, 29.

26 *Морозов*, 1984. С. 17—31.

27 *Кочетков*, 1985. С. 187—190 (сокр. вариант данной статьи: *Kočetkov I.* Die Ikone «Die Kirche auf dem Kriegszug» als Hauptwerk der russischen Ikonenmalerei der Zeit Ivans IV. Groznyj: Zur Frage der Interpretation // Russische Ikonen: Neue Forschungen. Recklinghausen, 1991. S. 217—226).

28 *Кочетков*, 1985. С. 192, 193.

29 ПСРЛ. М., 1965. Т. 29. С. 89, 90.

30 *Кочетков*, 1985. С. 194.

31 Там же. С. 195, 196.

32 Там же. С. 198.

33 Там же. С. 206, 207.

34 *Onasch K., Schnieper A.* Ikonen: Faszination und Wirklichkeit. Luzern, 1995. S. 88, 89.

35 *Квливидзе Н. В.* Икона «Благословенно воинство небесного царя» и ее литературные параллели // Макариевские чтения 1996: Почитание святых на Руси: Материалы IV Российской научной конференции, посвященной памяти святителя Макария. Можайск, 1996. Вып. 4, ч. 1. С. 185—192. Тот же текст, несколько расширенный, см. в кн.: Искусство христианского мира: Сб. статей. М., 1998. Вып. 2. С. 49—56 (далее — *Квливидзе*, 1998)

36 *Квливидзе*, 1998. С. 50, 52.

37 Icons Itinerant: Corfu, 14th—18th century [Exhibition catalogue]. W. p., 1994. Cat. 33. P. 150—155 (автор описания — Ф. Кефаллониту; с. 155 — библиография; далее — Icons Itinerant. 1994). Данную икону упоминает Н. В. Квливидзе: *Квливидзе*, 1998. С. 53.

38 Ф. Кефаллониту называет мученицами несущих кресты жен в традиционных мафориях (Icons Itinerant. 1994. P. 154). Это некорректно, ибо они не имеют нимбов и имена их не надписаны.

39 *Цодикович*, 1995. Ил. 52—64.

40 Ср.: Библия 1499 года и Библия в синодальном переводе. М., 1992. Т. 8. Ил. с. 463, 465 (далее — Библия 1499 г., 1992); Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции. М., 1995. Ил. с. 54, 58, 74.

41 См.: *Подобедова*, 1972. С. 27.

42 Великие Минеи четии. Октябрь 19—31. СПб., 1880. С. 1533—1536, 1553—1569.

43 *Самойлова Т. Е.* Тема избранного народа в росписи Архангельского собора // Библия в культуре и искусстве. М., 1996. (Випперовские чтения, 1995. ГМИИ. Вып. 28). С. 124—136.

44 См.: *Дмитриев Ю. Н.* Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы к исследованию) // ДРИ: XVII век. М., 1964. С. 159. Ил. с. 151 (далее — *Дмитриев*, 1964).

45 Библия 1499 г., 1992. Т. 8. С. 459.

46 *Емельянов С., свящ.* Краткое толкование псалмов, входящих в состав богослужения православной церкви. Киев, 1908 (репр.: М., 1996) С. 108 (далее — *Емельянов*, 1996).

47 См. наиболее подробный разбор иконографии архангела Михаила воеводы: *Цодикович В. К.* Русское церковное искусство XVIII—начала XX в. в немузейных собраниях Ульяновской области: Каталог. Ульяновск, 1991. С. 44—53.

48 *Емельянов*, 1996. С. 26—28.

49 *Кочетков*, 1985. С. 208; *Квливидзе*, 1998. С. 53.

50 См.: Библия 1499 г., 1992. Ил. с. 504, 506.

51 См.: *Подобедова*, 1972. С. 26; *Кочетков*, 1985. С. 205, 209.

52 См.: Библия 1499 г., 1992. Ил. с. 474.

53 *Емельянов*, 1996. С. 55—58, 105—107.

54 См., например, вологодские иконы «Богоматерь Одигитрия, с клеймами земной жизни» и «Рождество Богоматери, с клеймами земной жизни» первой половины—середины XVI в. из Богородице-Рождественского собора в Устюжне. См.: *Рыбаков А. А.* Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII—XVIII веков. М., 1995. Кат. 206—209.

55 Благодарю проф. К.-Х. Фельми, указавшего мне на возможность использования в иконе данного образа.

56 Стоглав. Казань, 1862. С. 169—171; Стоглав. СПб., 1863. С. 130, 131.

57 О повышенном внимании в высших кругах русского общества XVI в. к образу Константина Великого см., из новейшей литературы: *Плюханова М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 133—136.

58 Изображением небесного воинства можно считать также коптский алтарный эпистилий XIII или XIV в. из церкви Св. Меркурия в Абу'с-Сайфайн в Старом Каире. На этом эпистилии были написаны десять конных воинов-мучеников, направляющихся с двух сторон к центру. Воины вписаны в арочные ячейки. В пространство над ячейками вписаны девять медальонов с образами благословляющего Христа в центре и пророков и архангелов по сторонам (см.: *Skalova S.* New Evidence for the Medieval Production of Icons in the Nile Valley // Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium (University of Leyden, the Netherlands. 26—29 June 1995). Leiden, 1995. P. 86—90. Pl. 17. Fig. 2—4). В контексте убранства алтарной преграды воины воспринимались как шествующие в «будущий век». Но в пластическом отношении данное произведение отстоит далеко от образов небесного воинства в русской иконописи XVI в.

59 *Haustein-Bartsch E.* Ikonen-Museum Recklinghausen. München, 1995. Abb. S. 11.

60 *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. Кат. 52. С. 68—76. Ил. 68.

61 *Дмитриев*, 1964. С. 145, 146, 159. Ил. с. 148.

62 *Емельянов*, 1996. С. 4,5.

63 Особенно икон «Страшный суд» и «Верую». См.: *Сарабьянов В. Д.* Иконографическое содержание заказ-

ных икон митрополита Макария // ВИ. 4/93. М., 1994. С. 250—256.

[64] Определенные аспекты содержания иконы могут быть раскрыты также через сопоставление его с изображениями на русских воинских знаменах XVI—XVII вв. (см.: *Сорокатый В. М.* О содержании иконы «Благословенно воинство небесного царя» // Искусство Византии и древней Руси: К 100-летию со дня рождения Андрея Николаевича Грабара: Тез. докладов конференции. Москва, 24—26 сентября 1996. СПб., 1996. С. 38, 39). Но эта тема достойна самостоятельного исследования.

[65] М.В. Алпатов обратил внимание на сходство небесного шествия на иконе «Блгсловенно воинство» с шествием Царя царей на иконе «Апокалипсис» конца XV в. из кремлевского Успенского собора (Музей «Московский Кремль») и на близость имеющихся на этих иконах изображений летящих навстречу воинству ангелов с венцами в руках (*Алпатов М. В.* Памятник древнерусской живописи конца XV века: Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964. С. 112, 113. Табл. 93—95). Г. В. Попов отмечает, что изучаемой иконе можно найти немало отзвуков дионисиевской традиции (*Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., 1975. С. 121).

Victor Sorokaty (*Moscow*)

THE ICON «BLESSED BE THE HOST OF THE KING OF HEAVEN». CERTAIN ASPECTS OF THE CONTENT

Summary

Much has been written about the icon «Blessed be the Host of the King of Heaven» from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin (State Tretyakov Gallery). It is regarded primarily as a kind of icon-picture, an allegorical portrayal of the return to Moscow of the Russian army led by Ivan the Terrible after the capture of Kazan in 1552.

The procession of the heavenly host is the subject of a number of 16th-century icons in which it is interpreted in various ways. The works similar to the one under discussion by no means derive from it as a general iconographic model, as is sometimes assumed. The subject fits organically into the context of icons of the Last Judgement, which disproves the view of this icon as an allegorical response to a concrete historical event.

Individual elements in its composition connected with martyrs' canticles are fused into a single semantic and plastic whole based on eschatological ideas of the history and final fate of the world and the role of the Church in the salvation of mankind. Although the theme of the procession to the Heavenly Jerusalem in the form in which it is reflected in the icon is not to be found in the Apocalypse, texts from the latter serve as one of the most important sources of its iconography.

The procession consists of countless saints and the righteous who are worthy of eternal bliss. It is unthinkable that it should include living contemporaries, such as Ivan IV. No matter how ambitious the Tsar was, he would never have dared to expect the same reverence during his lifetime as the saints.

The theme, most relevant in the 16th century, of the Old Testament chosen people, to which the state of Muscovy was compared, is given an original interpretation in the icon. Here we see a Christian host saved by its faith. The cross in the hands of the horseman in royal dress is an attribute not only of this central figure in the heavenly procession, but also of the whole host. There are crosses on the large, main banner carried after the Archangel Michael and on all the other banners shielding the host. Everything suggests that the royal horseman with the cross is the Emperor Constantine, the «Thirteenth Apostle». This is a fundamental image without which the

ecclesiastical theme would not be so fully developed here or so organically fused with the eschatological theme: the earthly Church Militant, the beginning of whose triumph was laid by Constantine, is united with the Heavenly Church; this is the culmination of the New Testament story which itself is a continuation of the Old Testament story. The ascent to the Heavenly Jerusalem portrayed on the icon is an image of the supreme mission of the kingdom of Christ on earth.

The research disproves the dating of the icon that assumes it appeared after the capture of Kazan. Its style testifies to the fact that it anticipated rather than recorded this event.

LE SAKKOS DE PHOTIOS, MÉTROPOLITE DE KIEV — UN DOCUMENT CONFESSIONNEL ET DIPLOMATIQUE

Maria S. Théocharis (*Athènes*)

Dans ce volume, dédié à la mémoire du regretté André Grabar, qui a toujours porté un vif intérêt au reflet des figurations de l'art chrétien d'Orient, et a souligné, dans plusieurs de ses oeuvres, la portée symbolique de cet art aulique, j'ai pensé que quelques notes sur l'idéologie ecclésiastique et impérial, figurée sur ce monument unique de l'art mineur byzantin qu'est le grand sakkos de Photios, ne seraient pas déplacées. Je traiterai donc du sakkos comme document confessionnel et diplomatique dans le premières décades du XV[e] siècle.

Le grand sakkos de Photios, une des oeuvres les plus rares et les plus belles des arts mineurs, a été reproduite et décrite à plusieurs reprises. Une présentation parfaite nous a été donnée récemment par Mme Mayasova dans le Catalogue paru à propos du XVIII[e] Congrès International des Byzantinistes (1991).[1] Avec les deux autres sakkoi byzantins, celui du Vatican et le petit sakkos de ce même Photios a fait l'objet d'une étude spéciale due à la plume de Mme E. Pilz.[2] Les principales conclusions, quant à l'iconographie, auxquelles est arrivée l'auteur de cette étude, sont les suivantes:

1) Le sakkos fut commandé à Constantinople vers 1416 par le grand prince de Moscou Vasilij Dimitrievitch.

2) Le prince de Moscou et sa femme Sophie Vitovtovna figurent en donateurs sur cette pièce d'apparat et ceci est déduit par le fait que les deux époux ne portent pas d'auréoles, au contraire de Jean VIII Paléologue et de sa femme Anna Vasilievna qui en portent.

3) Le cycle de la Rédemption, qui s'étale sur les deux faces du parement, souligne, aux yeux des fidèles, que l'évêque qui le porte est le représentant du Christ. Cette iconographie suivant l'auteur, reflète le cycle prescrit par le «Manuel» de Denys de Fourna pour le décor des églises; il est probable, écrit-elle, qu'il existait, au Palais Sacré même, une église portant ce programme de décoration — la tradition de représenter le cycle des églises sur les vêtements épiscopaux datant dès le IV[e] siècle.

4) Le sakkos est somptueusement orné parce qu'il est un don princier et fait à l'occasion d'un mariage impérial.

* * *

On sait que les parements liturgiques ne sont pas seulement des costumes d'apparat mais aussi des symboles exprimant des idées théologiques, liées au vêtement.[3] Syméon de Thessaloniqe écrit: «Puisque les parements possèdent la grâce divine, chacun d'eux a également un certain sens spirituel et chacun d'eux est donné par une bénediction pontificale». Depuis le symbolisme des catacombes, la ligne conducrtice de l'église fut le passage des vérités perceptibles de la foi à celles trascendantes. L'iconographie des vêtements liturgiques répond donc à un symbolisme sacré, qu'on doit étudier en fonction du vêtement.

Pour commencer par un exemple plus simple: prenons le sakkos du Vatican. Il va sans dire que les images qui le décorent relèvent de l'iconographie commune aux églises, manuscrits et icônes. G. Millet en a fait une étude détaillée dans sa «Dalmatique du Vatican». Il a étudié cette iconographie en elle-même mais pas en fonction du vêtement.

Sur le sakkos du Vatican sont représentées deux scènes: l'Appel des Elus sur la face antérieure, la Transiguration sur le dos. Cette

iconographie est étroitement liée aux prières qui accompagnent le rite solennel de l'habillement de l'evêque. Au moment où ce dernier revêt le sakkos le diacre entonne une prière: «Vos pontifes, Seigneur, se revêtiront de justice et vos saints se rejouiront en tout temps, maintenant et toujours».[4] C'est cette «rejouissance des saints», l'Appel des Elus, qui est représenté ici. La manifestation de la gloire divine au ciel, sur la face antérieure du sakkos et, sur le dos, la manifestation de cette même gloire sur la terre: la Transfiguration, cette scene correspond à une autre prière récitée par le diacre au moment où celui-ci présente à l'evêque les candélabres: «Qu'ainsi luise votre lumière devant les hommes, afin qu'ils voient vos bonnes oeuvres et qu'ils glorifient votre Père qui est dans les cieux».[5]

Partant de cette idée du symbolisme dans l'iconographie des vêtements liturgiques, essayons de voir l'idée qui se dégage des images qui décorent le grand sakkos de Photios.

Je rappelle ici, par une brève description, l'hagiographie de ce sakkos, brodée et fils d'or et d'argent ainsi que des soies colorées sur une étoffe de soie (holosericum). Les perles, qui soulignent les contours des personnages et des scènes, ajoutent à la somptuosité de la pièce.

Sur ses deux faces se déroule tout le programme iconographique de l'Incarnation et de la Rédemption. Les scènes sont disposées, sur chacune des faces, autour de deux composition centrales, enfermées dans des encadrements et forme de croix: La Crucifixion et la Descente aus Limbes sur la face antérieure, l'Ascension et la Dormition de la Vierge sur le dos. Placées au centre du parements, ces compositions dominent l'ensemble et ordonnent les autres scène du Dodécaorton ainsi que les images des prophètes, des saints, des hierarques et des martyrs qui, placées dans des médaillons ou sous des arcades ou encore dans des bandes coupées en angles droits — les gammadia des Byzantins — l'une à côté de l'autre, revèlent l'habileté de l'artiste qui a pu transporter toute l'histoire sacrée dans un espace si limité.

Chacune des faces est divisée en trois parties par une bande étroite qui, à la place de tout ornement, porte en langue grecque, brodé d'or le Credo Nicéen ou Symbole de la foi. Il faut noter que les inscriptions sont toutes en grec, tant celles qui énoncent l'identité des personnages que celles liturgiques, à la seule exception de deux inscriptions qui accompagnent les princes russes.

Dans la partie centrale du devant les deux scènes mises en relief sont encadrées: la Crucifixion par l'Annonciation et l'Entrée à Jérusalem, la Descente aux Limbes par la Cène et le Lavement des pieds. Au-dessous de ces deux dernières compositions figurent les premiers saints empereurs de Byzance Constantin et Hélène tenant chacun une croix. Immédiatement au-dessous d'eux les quatre figures royales: à gauche — qui est la droite regardant le spectateur — Jean VIII Paléologue: IΩ EN XΩ ΘΩ ΠΙΣΤΟC ΒΑΣΙΛΕΥC Ο ΠΑΛΕΟΛΟΓΟC et son épouse Anna: ΑΝΑ Η ΕΥCΕΒΕCΤΑΤΗ ΑΥΓΟΥCΤΑ Η ΠΑΛΕΟΛΟΓΙΝΑ et à droite: kn(i)az' veliki(j) Vasili(ij) Dimitrievič et son épouse: kn(j)agy(ni) velika(ja) Sofija Vitovtovna.

De l'autre côté de la bande du Credo, sur le bord du sakkos où figurent les Hiérarques à la suite de Jean Paléologue, on voit la figure de Photios Ο ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟC Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΙΕΦ ΚΑΙ ΠΑCΙC ΠΩCΙΑC Ο ΦΩΤΙΟC.

Cette partie centrale se termine en bas par trois saints lithuaniens: st. Jean, st. Antoine et st. Eustache qui, ici, sont appelés: les russes. L'iconographie est complétée autour du cou par la Vierge Orante entourée des anges, chérubins et séraphins. Juste au-dessous d'elle la figure du Christ-Anapéson, scène inspirée par la prophétie de Jacob (Gen. 49: 9—10): «Il a ployé les genoux, il s'est couché comme un lion, qui le fera lever? Le sceptre ne s'éloignera point de Juda ni le bâton de commandement d'entre ses pieds».

Venons maintenant sur le dos du sakkos.

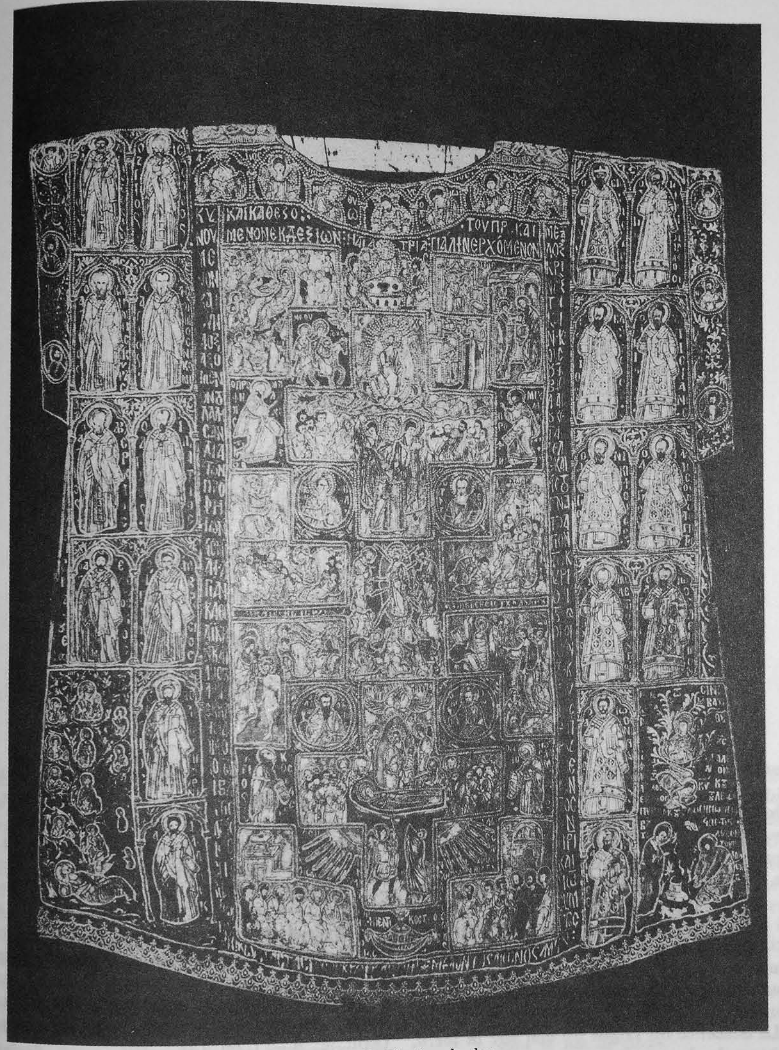
Sur la bande du cou on voit la Suprême Humiliation. Elle est entourée des chérubins et séraphis comme sur le face antérieure l'était l'image de la Vierge. Au-dessous, une scène faisant pendant à l'Anapéson, est la Trinité sous le type byzantin de la Philoxénie d'Abraham.

Autour de deux scènes principales, serties dans les encadrements en forme de croix sont représentés autour de l'Ascension: La Nativité, la Présentation au Temple, Jésus au Jardin des Oliviers et la Trahison de Judas. Autour de la Dormition de la Vierge: le Baptème, la Resurrection de Lazare et en bas, en deux parties, la Pentecôte (Hètimasie du trône, Ciboire et Kosmos).

Je passe sur le grand nombre des prophètes, des hiérarques, des martyrs, des saints qui sont



Sakkos de Photios: la face anterieure. Début du XV^{e} siècle. Kremlin de Moscou, Palais d'Armure



Sakkos de Photios: le dos



Les portraits de Jean VIII Paléologue et de son épouse Anna Vasilievna

représentés, de haut en bas, sur les côtés du sakkos ou dans les vides des scènes de la partie centrale et je termine sur 4 scènes qui se trouvent sur les côtés inférieurs du sakkos, toutes antitypiques, les seuls de l'Ancien Testament: sur la face le Sacrifice d'Abraham et l'Echelle de Jacob, sur le dos; l'Arbre de Jessé et Moise devant le Buisson Ardent.

Cette hagiographie est en rapport direct avec la cosmpologie chrétienne.

Deux sont les thèmes de base de la cosmologie chrétienne:

1) La descente du Logos du ciel sur la terre, la catabase, le descensus.

2) La gloire de la montée vers le ciel, l'anabase, l'ascension, l'ascensus qui la suit.[6]

La différence entre ces deux moments, celui où le Christ inaugure et celui où il termine sa vie terrestre, est soulignée, dans le texte du Nouveau Testament, par ces lignes brèves, que nous lisons d'une part dans l'Evangile selon st. Jean: (In. 16: 28) «Je suis descendu du Père et je suis venu dans le monde; et de nouveau je quitte le monde et je m'en vais au Père». Et d'autre part, dans le passage connu de l'épître aux Ephésiens: «Or, que signifie: il est monté sinon qu'il était descendu d'abord, dans les régions inférieures de la terre? Celui qui est descendu est celui-la même qui est monté au-dessus de tous les cieux, afin de tout remplir» (Eph. 4: 9—11 ou 14).

Le thème primordial de la théologie chrétienne, est de donner aux événements de la vie du Christ leur dimension cosmique. Un texte chrétien, le Physiologos, méconnu aujourd'hui quoique très ancien, puisque son élaboration



Les portraits de deux princes: Vasili Dimitrievich et Sofia Vitovtovna

dernière semble être de la fin du IV^e siècle, donne au chapitre 1 du lion qui cache ses traces à la vue du chasseur ceci: «Ainsi notre sauveur, le lion spirituel, envoyé par le Père éternel a caché ses traces spirituelles», c. a. d. sa divinité.

Avec les anges il s'est fait ange, avec les trônes, trône, avec les puissances, puissance, avec les hommes, homme, durant sa descente (katabasis). Il est descendu en effet dans le sein de Marie pour sauver la race égarée des âmes humaines. Par suite, ils ne le reconnurent pas dans sa descente d'en haut et ils dirent: Quel est ce roi de gloire? Alors l'Esprit Saint répondit: Le Seigneur des puissances, voilà le roi de gloire».[7]

Deux traits sont à remarquer ici: 1) le Verbe qui, comme le lion, a caché ses traces in descendant sur terre, et pour ce faire, il s'est assimilé successivement, au cours de sa descente, aux diverses catégories d'êtres qu'il rencontre. On trouve chez Origène une conception analogue: le Verbe s'est incarné dans toutes les catégories des créatures, afin de les sauver toutes. Origène donne donc une autre raison que le Physiologos pour laquelle le Verbe a caché ses traces.

2) On doit remarquer le rapport étroit du texte du Physiologos avec le Psaum 23:

Portes élevez vos linteaux
Elevez-vous portes antiques
Et le Roi de Gloire fera son entrée
Quel est ce Roi de gloire?
Yahweh des armées
voilà le Roi de gloire.

Le trait se retrouve dans un passage de Grégoire de Nysse (IV^e s.): Lorsque les puissances hypercosmiques accompagnent le Seigneur dans sa descente, elles ordonnent aux anges qui en-



Les portrait de Photios, métropolite de Kiev et de toute la Russie

tourent la terre et à qui est confié le soin de vie humaine, d'élever leurs portes en disant: levez-vous portes éternelles et le roi de gloire entrera. Mais comme celui qui contient tout et lui, où qu'il se rende, se proportionne à ceux qui le reçoivent, il ne devient pas seulement homme avec les hommes, mais venant chez les anges, il s'assimile à leur nature. Aussi les portiers interrogent en disant: Qui est ce roi de gloire?[8]

Nous aurons une perspective analogue, mais en un sens inverse, quand il s'agira de l'Ascension. Nous verrons alors le Christ traverser les différents mondes angéliques au cours de sa montée. De même que l'Incarnation du Christ s'exprimait, dans le cadre de la cosmologie sacrée, comme une descente à travers les sphères angéliques de même et est-il de la glorification, qui apparaît comme une ascension (anavassis). Le contraste entre l'abaissement de l'Incarnation et l'exaltation de la Résurrection est accusé par la descente du Christ aux enfers précédant immédiatement l'exaltation. La théologie ici c'est sous les catégories de l'ascension plus que sous celles de la résurrection qu'elle exprime la glorification du Christ. De plus l'Anabase est la contre-partie de la catabase: Dans celle-ci les anges n'avaient pas reconnu le Verbe de Dieu qui cachait sa gloire en prenant la forme des anges; dans l'anabase au contraire sa gloire se manifeste et les anges l'adorent. Nous avons le déploiement, sur le plan de la vision cosmologique des sept cieux, du contraste du descensus et de l'ascensus qui était déjà chez st. Paul. L'influence de ces textes sacrés ou gnostiques et aporcyphes paléochrétiens a été grande, puisque ils ont été à la base du Credo. L'hymnologie de l'Eglise grecque garde un-écho de cette théologie.

Je donne quelques exemples puisés dans les hymnes, de la fête de l'Ascension comme les tropaires de la 9ᵉ Ode:

«Vous qui êtes descendu jusqu' aux extremités de la terre, qui avez sauvé l'homme, et qui l'avez relevé dans votre Ascension, c'est Vous que nous magnifions».[9]

En Vous voyant vous élever sur les nuées, Christ Dieu, les armées des Incorporels s'écriaient: Pour le roi de gloire, enlevez vos portes. Et l'idiomèle de la fête chante: «Lorsque Vous fûtes enlevé dans la gloire, ô Christ Dieu, les nuées Vous emportèrent avec Votre chair, les portes célestes s'ouvrirent, les choeurs des anges Vous saluèrent dans un transport, les puissances supérieures clamaient ces paroles: «Ouvrez vos portes, princes, et le roi de gloire entrera!»[10]

On pourrait citer encore beaucoup d'autres textes. Pour en conclure, le sakkos ne donne pas une iconographie empruntée au cycle des églises mais une transcription en images du Descensus et de l'Ascensus magnifiés dans le Credo.

Cette présence du Credo, tant comme texte que comme iconographie, s'explique bien sur un vêtement destiné à Photios. C'est l'époque des négociations pour l'Union des Eglises et l'on sait la part que Jean VIII ainsi que son père Manuel II ont pris dans ces conciliabules, dans l'espoir de sauver de cette façon l'empire. Manuel II avait fait l'humiliant voyage en Occident pour demander secours contre les Turcs —



Les trois saints lithuaniens

ce que fera plus tard Jean VIII et même, lui, il signera à Florence l'Acte de l'Union. Au moment où est élaboré le sakkos, Jean VIII, en sa qualité de co-empereur, règne comme basileus et autocrator, Manuel II s'étant écarté des affaires du gouvernement. A son lit de mort, écrit Sphrantzis, Manuel, instruit par l'expérience, mit son fils en garde contre les espoirs de l'Union. Mais, malgré l'opposition byzantine, il continuaient d'exister à Constantinople des cercles favorables à Rome espérant le salut de l'empire dans une union avec celle-ci. Jean VIII avait pris la tête de ces courants. Ostrogorsky place ces faits en 1421,[11] date à laquelle on croyait jusqu'à présent que Jean fut nommé co-empereur. Or, Obolensky appuyé sur un acte du Sénat de Venise publié par Thiriet, acte qui, en 1417, se réfère a Jean VIII comme «imperator juvenis» et d'autre part au fameux manuscrit du Pseudo-Denys du Louvre daté entre 1401 et 1408, où le frontispice porte le portrait de Jean habillé en empereur avec l'inscription: 'Ιωάννης ἐν Χριστῷ τῷ θεῷ πιστός βασιλεύς, conclut que Jean fut co-empereur et porta le titre de βασιλεύς entre 1401 et 1408.[12] Sur le grand sakkos Jean porte également le titre de πιστός βασιλεύς.

Le mariage de Jean avec Anne Vasilievna eut lieu en 1414. Les sources russes placent les fiançailles en 1411 mais les historiens Dukas et Sphrantzis parlent du mariage en 1414, elle était alors agée de 10 ans — το ενδέκατον άγοντα έτος. Elle mourut de la peste en 1417. Nous devons donc placer le sakkos entre 1414 et 1417. Jean était déjà co-empereur. C'est pourquoi Anne porte le titre de ευσεβεστάτη αυγούστα η Παλεολογίνα.

La présence du Credo nicéen sur un parement destiné à Photios ne nous surprend guère. La déposition d'une confession de foi, écrite par un évêque nouvellement ordonné, était devenue une pratique réglementaire à Byzance pendant la controverse hésychaste, vers le milieu du XIV^{e} siècle, et l'on sait que Photios provenait des Hésychastes — fait qui est aussi souligné dans l'iconographie du sakkos par l'exégése typologique de quelques thèmes bibliques, comme par ex. la théophanie de Moise sur le Mont Sinaï que les théologiens alexandrins ont lié avec la théorie mystique de la lumière increée chère aux hésychastes. L'importance extrême que Photios attachait au témoignage de la foi orthodoxe est démontrée par le fait qu'on trouve aussi le Credo

écrit à la fin de son testament. «Photios sent le besoin de rassurer son troupeau, pour la dernière fois, qu'il reste fidèle en sa foi orthodoxe, la foi qu'il a confessé quand il fut ordonné métropolite et dont il déposa l'acte par écrit au Patriarcat de Constantinople».[13]

Deux autres faits obligent Photios de faire sa confession sur le sakkos. Le métropolite de toute la Russie était également, en 1414—1417, métropolite des Lithuaniens. Le mariage entre Basile et Sophie, en 1391, était un triomphe diplomatique de son prédécesseur, le métropolite Cyprien. «Le résultat de ce mariage, écrivait Meyendorf, fut la paix entre Moscou et la Lithuanie et la possibilité pour l'Eglise de préserver son unité et l'administration centralisée dans toute la Russie».[14] A l'époque de Photios, une grande partie du peuple lithuanien appartenait à l'Orthodoxie, mais il y avait encore des restes du paganisme. Les trois martyrs de Vilna: Jean, Antoine et Eustache, qui moururent par ordre du grand prince païen Olherd, qu'on appelait πυρσολάτρης, adorateur du feu, étaient les témoins et symboles de la Chrétienté orthodoxe en Lithuanie. Leur vénération était sensée rappeler que l'Orthodoxie était menacée, non pas seulement par le paganisme de Olherd mais aussi par les tentatives de ce dernier de diviser la métropole de Kiev et de défier le prestige de Byzance, représenté par le status quo établi en Russie. On peut ajouter que Photios combatit avec ardeur l'hérésie des Strigolniques, une autre version des Manichéens, qui exerçaient une grande action en Lithuanie. La présence des trois martyrs de Vilna sur les sakkoi avait donc bien sa raison d'être.

Le rôle des donateurs que Mme Piltz (1976) assigne aux grands princes russes par le fait que les deux époux ne portent pas d'auréoles montre que l'auteur n'a pas pris in considération l'article d'Obolensky.[15] D'après ce dernier, les auréoles portées par Jean et Anna et qui manquent sur les figures des grands-princes de Moscou montrent que dans le protocole byzantin un co-empereur de Constantinople était plus haut placé, dans la hiérarchie, que le gouverneur de Russie. Cette distinction hiérarchique souligné sur un parement destiné à être porté par le primat de l'Eglise de Russie suggère que cette difference était également reconnue par la cour de Russie depuis déjà le haut Moyen âge. Comme a démontré Obolensky dans un autre de ses ouvrages[16] un contraste iconographique semblable se trouve, le XI^{e}—XII^{e} siècle, dans la décoration de la cathédrale de Ste Sophie de Kiev, où dans les peintures de l'escalier allant aux galeries, l'empereur Byzantin porte une auréole, tandis que le prince Yaroslav de Kiev, représenté dans la nef en est dépourvu. On peut ajouter encore les portraits en émail dans la partie inférieure de la Sainte Couronne de Hongrie: les empereurs et co-empereurs de Byzance portent une auréole tandis qu'elle manque sur la tête du roi de Hongrie.

Ce qui est à remarquer ici c'est qu'une position inférieure du Prince Russe en face du co-empereur de Byzance soit acceptée par Basil I même prince qui vers la fin du XIV^{e} siècle avait défendu la commémoration du nom de l'empereur byzantin dans les églises de son royaume: «Nous avons une Eglise mais nous n'avons pas d'Empereur», avait-il déclaré au Patriarche de Constantinople, Antoine IV. Il semble donc, par le témoignage du sakkos, que la révolte de Basil I contre la philosophie politique de Byzance fut de courte durée. Le conflit idéologique en 1417 et peut-être même en 1414 entre Byzance et Moscou était terminé.[17]

Qui fut donc le donateur du Sakkos?

On a soutenu à plusieurs reprises qu'il doit être un don de l'empereur Manuel, au méropolite russe, à la suite du mariage de Jean VIII Paléologus, pour le rôle que Photios a joué dans les négociations de ce mariage. Mme Piltz désigne comme donateurs des princes russes.

Le programme théologique très élaboré qu'on découvre sur le sakkos ne peut être attribué qu'à un théologien de la valeur de Photios et a dû être exécuté sous son contrôle étroit. D'autre part, l'Empire et le Patriarcat de Constantinople appauvri, bien avant Photios, recourrait aux aumônes des princes et des prélats russes: La situation économique de Byzance était telle que le patriarche Matthieu — c'était lui qui avec sacré Photios — avait envoyé dans les éparchies russes l'hégoumène du monastère de Manganes pour collecter des aumônes, et considérait les prélats russes comme procurateurs des fonds. D'autre part, le témoignage de Syropoulos dans ses Mémoire du Synode de Florence atteste que le patriarche Joseph comptait surtout sur l'assistance financière de Photios pour convoquer le Concile à Constantinople, il espérait que Photios apporterait avec lui la somme de cent mille hyperpyra — somme énorme pour l'époque — dont la moitié serait donnée à l'empereur.

Je me rallie donc à la conclusion de A. V. Ryndina que le sakkos a dû être éxécuté sous la commande de Photios et à ses propres frais.

Une dernière remarque faite par le professeur Tachiaos dans l'article cité. Il souligne un détail sur le portrait de de Photios brodé sur le sakkos. Le prélat de sa main droite il bénit, dans sa main gauche il tient l'Evangile au-dessous duquel on voit la bordure de son omophorion qu'il tient de la même manière que l'empereur Jean tient son loros. «Photios, écrit l'auteur, était au courant du fait que tandis que le Grand Prince de Moscou luttait encore pour accomplir sa position de gouverneur exclusif de toute la Russie, Photios lui, en était déjà le chef spirituel. Et en plus il était capable de jouer un rôle significatif dans l'accomplissement de ses ambitions temporelles.

Nous n'avons pas parlé sur l'art de cette pièce unique, aussi important que son iconographie. On voit par là quel intérêt présentent les oeuvres d'art mineur que nous avons souvent tendance à méconnaître. Ces objets de luxe ont joué un rôle non seulement comme véhicules de l'art mais aussi de la pensée et de l'idéologie byzantine. L'initiation de Vladimir à la religion chrétienne se fit, prétend la Chronique Russe, à l'aide d'une broderie représentant le Jugement Dernier. L'acte de foi brodé sur le sakkos que nous venons de voir permit au patriarche russe Nikon, et 1654, de corriger les livres sacrés.[18]

---

[1] *Mayasova N. A. et al.* Medieval Pictorial Embroidery // Byzantium, Balkans, Russia: Catalogue of the Exhibition XVIIIth International Congress of Byzantinists (Moscow, August 8—15, 1991). M., 1991. N 10. P. 44—51.

[2] *Piltz E.* Trois sakkoi byzantins: Analyse iconographique // Acta Universitatis Upsaliensis. 1976. P. 47—49. Il. 22—29, 33—52.

[3] *Kourkoula K.* Τα ιερατικά άμφια και ο συμβολισμός αυτών εν τη ορθοδόξω ελληνική εκκλησία. Athènes, 1960.

[4] *Dom Placide de Meester.* La divine Liturgie de notre père S. Jean Chrysostome. Rome; Paris, 1925. P. 140.

[5] Idem. P. 143.

[6] *Daniélou J. S. J.* Théologie du Judéo-christianisme. Paris; New York; Rome, 1957. P. 229, 273 et pass.

[7] *Sbordone F.* Physiologus. Mediolani; Genuae; Roma; Neapoli, 1936. P. 2—4; *Peterson E.* Die Spiritualität des griechischen Physiologus // BZ. 1954. Bd 47. S. 70—71.

[8] PG. T. 56. Col. 693 A.

[9] *Mercenier R. P. E.* La prière des églises de rite byzantine. Chevetogne. 1948. T. 2. P. 339.

[10] Idem. P. 354.

[11] *Ostrogorsky G.* Histoire de l'Etat Byzantin. Paris, 1956. P. 577—583.

[12] *Obolensky D.* Some Notes Concerning a Byzantine Portrait of John VIII Palaiologus // Eastern Churches Review. 1972. T. 4/2. P. 141—146 (далее — *Obolensky*, 1972).

[13] *Tachiaos A.-E. N.* The Testament of Photius Monembasiotes, Metropolitan of Russia (1408—1431): Byzantine ideology in XVth century Muscovy // Προσφορά to professor Dmitrij Sergeevič Lichačev (Cyrillomethodianum 8—9). Thessalonique, 1984—1985. P. 86.

[14] *Meyendorff J.* The Three Lithuanian martyrs: Byzantium and Lithuania in the Fourteenth Century // St. Vladimir's Theological Quarterly. 1982. Vol. 26. N 1. P. 29—43.

[15] *Obolensky*, 1972. P. 145—146.

[16] *Obolensky D.* The Byzantine Commonwealth. London, 1971. P. 265—266.

[17] *Obolensky*, 1972. passim.

[18] Патриаршая ризница. М., 1896. С. 17. Примеч. 1: «En l'an 7162 le patriarche Nicon entreprit la correction des livres sacrés et tout d'abord du Symbole de la foi orthodoxe. Il a vu sur le sakkos de Photios le Symbole des apotres brodé en lettres grecques et en tout conforme à la Sainte Eglise Orientale. Et il a trouvé de grands écarts entre ce Symbole brodé et ceux qui étaient écrits dans les livres russes, nouvellement édités. Et il a changé beacoup à ces derniers».

Мария Теохарис (*Афины*)

САККОС ФОТИЯ, МИТРОПОЛИТА КИЕВСКОГО, КАК ДОКУМЕНТ РЕЛИГИОЗНЫХ И ДИПЛОМАТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ

Резюме

Большой саккос Фотия, одно из самых редких и самых прекрасных среди дошедших до нас произведений так называемого декоративно-при-

кладного искусства Византии, или искусства «малых форм», был уже многократно описан и издан. Вместе с двумя другими византийскими саккосами, один из которых хранится в Ватикане, а другой является Малым саккосом того же Фотия, он стал предметом специального исследования, принадлежащего перу шведской ученой Э. Пильц. Один из выводов автора по поводу его иконографии состоит в том, что цикл Спасения, развернутый в изображениях на обеих его сторонах, подчеркивает в глазах верующих, что епископ, носящий саккос, представляет самого Христа. Эта иконография, считает автор, отражает храмовую роспись; возможно, пишет она, в императорском дворце существовала церковь с подобной декоративной программой, а сама традиция воспроизводить храмовый цикл на епископских облачениях восходит к IV в.

Как известно, литургические облачения не являются лишь парадными костюмами, но представляют собой символы, выражают богословские идеи, связанные с одеяниями (Симеон Фессалоникийский). Со времен символической иконографии катакомб основной идеей Церкви был переход от истин видимых к истинам трансцендентным. Литургической иконографии соответствует сакральный символизм, который и должен быть исследован в связи с функцией облачений.

Исходя из этого, необходимо выявить идею, которая воплощена в образах, украшающих Большой саккос Фотия. Она связана с символикой Воплощения и Спасения. На обеих сторонах саккоса сцены расположены вокруг двух главных композиций, заключенных в крестообразные обрамления: «Распятие» и «Сошествие во ад» впереди, «Вознесение» и «Успение Богородицы» на спине. Помещенные в центре, эти композиции доминируют в ансамбле и диктуют расположение остальных евангельских сцен, равно как и фигур пророков, святых иерархов и мучеников, которые размещены в медальонах, в арочных обрамлениях либо на окаймлениях, образующих прямые углы (гаммадиа). На узкой ленте, делящей на три части каждую сторону саккоса, золотом вышит текст Никейского символа веры.

Данная иконография находится в прямой связи с христианской космологией. Основу ее составляют две темы: 1) Сошествие Логоса с небес на землю, Воплощение и Сошествие во ад, т. е. нисхождение, «катабасис», 2) Слава, восходящая на небеса, Вознесение, т. е. восхождение, «анабасис».

Отметим тесную близость между соответствующими текстами Ветхого и Нового Заветов, касающимися этих событий и их толкования (Псалмы, Евангелие от Иоанна, Послание к эфесянам), с одной стороны, и текстами св. отцов (Оригена, Григорий Нисский), светскими сочинениями (Физиолог) и апокрифами (Вознесение Исайи), с другой. Контраст между нисхождением Воплощения и восхождением Воскресения выявлен на саккосе «Сошествием во ад», непосредственно предшествующим «Вознесению». Подчеркивается теологическая идея прославления Христа, причем больше в категориях Вознесения, нежели в категориях Воскресения.

Столь тонко разработанная теологическая программа может быть приписана лишь одному крупному богослову, самому Фотию, и она должна была быть воплощена под его непосредственным контролем. Фотий, происходивший из исихастских кругов, неодобрительно относился к попыткам унии, инспирировавшимся Иоанном VIII Палеологом, стоявшим во главе тех константинопольских кругов, которые были благосклонны к Риму.

Под «Сошествием во ад» представлены фигуры четырех властителей: Иоанна VIII Палеолога с его супругой Анной и великого князя Василия Дмитриевича с его супругой, литовкой Софьей Витовтовной. Рядом с императором изображен сам Фотий, митрополит Киевский и всея Руси, а

также трое литовских святых — Иоанн, Антоний и Евстафий, которые здесь названы русскими. Э. Пильц полагает, что русская супружеская княжеская пара изображена как донаторы, поскольку они представлены без нимбов. Саккос выступает как политический документ, что было уже рассмотрено Д. Оболенским, И. Мейендорфом и А.-Э. Тахиаосом.

Согласно Д. Оболенскому, то обстоятельство, что Иоанн VIII и его супруга Анна Васильевна представлены с нимбами, а московская супружеская пара — без нимбов, показывает, что, по византийским понятиям, император занимал более высокую ступень иерархической лестницы, нежели московский правитель. Это различие изображений на саккосе первого лица Русской церкви должно было показать, что иерархическая разница признается также и русским великокняжеским двором.

И. Мейендорф пояснил, почему Фотий пошел в 1414—1417 гг. на то, чтобы на его облачении были изображены трое виленских мучеников: они были свидетельствами и символами православия Литвы и напоминали о попытках Ольгерда, литовского князя-язычника, разделить киевскую митрополию и пренебречь престижем Византии, который, напротив, поддерживался Русью, сохранявшей прежнюю традицию.

А. Тахиаос подчеркнул интересную деталь портрета Фотия: митрополит держит свой омофор таким же жестом, каким император придерживает свой лорос. Великий князь московский боролся за свою роль единственного правителя Руси, а Фотий был его духовным наставником, способным сыграть решающую роль в достижении этих целей.

Из сказанного ясно, насколько важны произведения «малых форм», которыми мы столь часто пренебрегаем.

ШИТАЯ ПЕЛЕНА 1498 г. И ЧИН ВЕНЧАНИЯ НА ЦАРСТВО

Л. М. Евсеева (*Москва*)

Уникальная по сюжету шитая пелена с изображением ритуального выноса иконы Одигитрии[1] датирована М. В. Щепкиной 1498 г.[2] По мнению исследовательницы, на пелене показан крестный ход в Московском Кремле на Вербное воскресение этого года, о чем свидетельствуют состав участников изображенной церемонии и ветви на фоне. В изображении старца с короной в левой части композиции Щепкина признает великого князя Ивана III, а в отроке с короной — его внука Димитрия, сына умершего старшего сына Ивана, причем оба изображены с нимбами как царственные особы. Третьим лицом этой княжеской группы, лишенным нимба, Щепкина называет сына великого князя и Софии Палеолог Василия. Данные особенности изображения княжеской семьи на пелене свидетельствует о том, что представленная церемония имела место между 4 февраля 1498 г., когда состоялось венчание на великое княжение юного Димитрия, и концом этого года, когда на князя-внука была наложена опала. Н. А. Маясова подтвердила на основе исследования стиля пелены и технических приемов шитья исполнение памятника в конце XV в. в мастерской матери Димитрия, вдовы Ивана Ивановича Младого великой княгини Елены, дочери молдавского господаря Стефана Великого, прозванной в Москве «Волошанкой».[3]

Андрей Николаевич Грабар в своей статье, посвященной новой палеологовской иконографии, иллюстрирующей гимнографию,[4] не согласился полностью с выводами М. В. Щепкиной относительно трактовки пелены из собрания ГИМ, в первую очередь, высказав сомнение в точности идентификации представленных лиц, но считая, что на пелене изображены с нимбами, судя по костюмам и таким деталям выхода, как зонты-солнечники, бесспорно русский князь и княгиня, а также московский митрополит.[5] Выделение нимбом главы русской церкви также является, по мнению исследователя, местной инициативой.[6] Точная идентификация изображенных исторических личностей, как считает Грабар, не представляется возможной. Ученый также признал неубедительной мысль Щепкиной о том, что на пелене представлена церковная процессия на Вербное воскресение, так как участники церемонии не держат ветки в руках, что обычно в службах этого праздника и в его изображениях. Ученый подчеркнул новаторский характер композиции шитья в целом и высказал мысль о том, что в позднем русском искусстве, как и в византийском палеологовского времени, наблюдается включение в гимнографическую иконографию элементов современной реальности.[7] Близкий пелене тип композиции Грабар указал в распространенных после 1300 г. палеологовских иллюстрациях акафистного гимна Богоматери, миниатюрных и настенных, источником которых, по мнению ученого, являются реальные царегородские вторничные церемонии выноса и прославления иконы Богоматери.[8]

Как показали новейшие исследователи, подобные действа вокруг иконы с глубокой древности имели место и в ночь с пятницы на субботу, когда пелся акафистный гимн,[9] что позволяет говорить, по мнению Нэнси Паттерсон-Шевченко, о точности изображения обряда в иллюстрациях заключительной песни Акафиста.[10] Композицию московской пелены исследовательница тем не менее вслед за Щепкиной отождествляет с процессией на Вербное воскресение.[11]



Церковная процессия с выносом иконы Одигитрии. Шитая пелена. 1498 г. ГИМ

Связь традиционной византийской иконографии и русской исторической действительности нам представляется наиболее интересной особенностью данного произведения, однако мы намерены предложить несколько иное, по сравнению с предыдущими исследователями, прочтение изображенной сцены. При этом идентификация княжеских изображений, данная М. В. Щепкиной, представляется нам убедительной. С нимбами, как правители, на пелене изображены князь-старец и отрок с юным ликом и короткими волосами, а не княгиня, как считает А. Н. Грабар, в то время как третий представитель княжеской семьи, молодой человек с бородкой, выглядит явно старше последнего. Подобный семейный треугольник,

когда соправителем великого князя является отрок-внук, а не взрослый сын, уникален в русском великокняжеском доме, — т. е. перед нами явно представлена семья великого князя Ивана III и ее политический расклад в 1498 г.

Идентификацию группы из четырех женских фигур в нижней левой части пелены мы предлагаем несколько иную, чем у Щепкиной: здесь явно выделены две женские фигуры в высоких шапках с меховой оторочкой, у первой из них, возглавляющей группу жен, торжественное платье с золотыми застежками, подобного больше нет ни на одной из присутствующих особ. По нашему мнению, в этих двух женских персонажах можно видеть выступающую первой великую княгиню Софию Палеолог и идущую за ней Елену Волошанку. Изображений русских княгинь в подобных шапках с оторочкой и непокрытыми волосами, уложенными в прическу из локонов, нам неизвестно, как неизвестен и реальный головной убор великих княгинь. София Палеолог, согласно идентификации Е. С. Овчинниковой, изображенная на иконе «Богоматерь Боголюбская» начала XVI в. (ГИМ), имеет на голове венец и плат,[12] но эти детали убора на иконе принадлежат скорее распространенной в московском искусстве иконографии царицы в изображении различных иконописных сюжетов, чем реальному костюму великой княгини. Убор Елены Глинской на миниатюре Царственной книги второй половины XVI в. (ГИМ, Син. гр. 149. Л. 46 об.) составляет только плат.[13] В венце без плата, подобно византийским августам и принцессам, изображена супруга Василия Дмитриевича Софья Витовтовна на Большом саккосе Фотия 1414—1417 гг. византийской работы.[14] Ее одеяние, отличное от византийского, как и одеяние князя, возможно, соответствовали реальному русскому княжескому костюму.[15] В конце XV в. убор великих княгинь также мог сочетать византийские и русские обычаи, т. е. вместо венца на уложенную искусно прическу одевалась княжеская шапка. Если принять предложенную идентификацию женских персонажей в шапках, то две женские фигуры по сторонам Елены Волошанки следует признать дочерьми Софии Палеолог. В таком случае распорядок женских княжеских изображений будет точно повторять распорядок группы князей, и предводительство Софии Палеолог женской половиной великокняжеской семьи будет соответствовать предводительству в княжеской группе Ивана III, а местоположение Елены Волошанки повторит расположение в верхней группе фигуры Димитрия, как и одной из дочерей Софии — фигуры Василия Ивановича.

М. В. Щепкина предлагает иное определение женских персонажей пелены: в шапках с меховой оторочкой изображены дочери Софии Палеолог, крайняя слева фигура с круглым украшением плаща на плече является великой княгиней Софией, а третья от нее — Еленой Волошанкой[16] (в нашей трактовке это дочери Софии Палеолог). Но византийский тавлион, нашивка-украшение плаща, обычно имеющая прямоугольную форму, не является, по мнению Грабара, знаком царского достоинства,[17] как это утверждает Щепкина.

Иконные портреты Ивана III и Василия III, по предположению Е. С. Овчинниковой, также входят в композицию указанной иконы «Богоматерь Боголюбская», индивидуальные характеристики исторических лиц на иконе ГИМ и пелене 1498 г. совпадают: великий князь на обоих памятниках изображен с седыми волосами и бородой, доходящей до груди, князь Василий — с короткой черной темной бородой, лик Софии Палеолог узкий, с крупными глазами.

Основываясь на общем иконографическом решении шитья 1498 г., близким иллюстрациям заключительной песни Акафиста, казалось бы, естественно связать изображенную сцену с праздничной службой на пятую субботу Великого поста того же 1498 г., когда и пелся Акафист. Эта идея тем более притягательна, что результаты, полученные при исследованиях акафистных циклов в монументальной живописи и книжной миниатюре, показывают, сколь часто в данных композициях в византийском и сербском искусстве изображаются именно реальные царские особы.[18] Однако подобное определение сцены на пелене нам представляется также малоубедительным, так как остаются необъясненными некоторые содержательные ее особенности. К ним относятся, во-первых, представление Димитрия в позе причастника со сложенными на груди руками, во-вторых, изображение двух певческих хоров, а не одного, как это мы видим на всех известных нам сходных по теме развитых многофигурных композициях с выносом богородичной иконы, и, наконец, изображение ветвей на фоне пелены, явно являющееся частью



Церковная процессия с выносом иконы Одигитрии. 1498 г. Фрагмент

самой процессии, а не условной растительностью, передающей «пейзаж».

Н. Паттерсон-Шевченко видит некоторую аналогию ветвям, изображенным на шитье, в листовидных предметах, которые она определяет как «рипиды или литургические опахала», изображенных в настенной композиции выноса иконы во фреске конца XIII в. церкви неподалеку от Арты (Греция). Исследовательница также предположительно сопоставляет ветви, изображенные на пелене, с некими неизвестными по своей форме двенадцатью предметами, названными «кудáй», которые сопровождали икону Одигитрии в монастырь Пантократора в Константинополе.[19] Но явного подобия ветвям, изображенным на пелене, как и четкого объяснения этого изобразительного мотива, тем не менее, не существует.

По нашему мнению, объяснение всем названным необычным мотивам изображенной на пелене сцены следует искать в церемониях, имевших место в Московском Кремле 4 февраля 1498 г., т. е. в день поставления юного Димитрия Ивановича на великое княжение.

Первое в русской истории венчание на великое княжение внука Ивана III было совершено по византийскому обряду. Сохранившийся русский текст Чина, написанный в том же 1498 г., по мнению его исследователя Е. В. Барсова, в основных своих чертах повторяет Чин венчания на царство византийского императора в редакции XIV в. В качестве возможного его образца ученый опубликовал в своем исследовании перевод сочинения Кодина «Об обрядах константинопольского двора и чинах Великой церкви».[20] Как считает Барсов, в русском Чине 1498 г. сознательно опущены отдельные важные для византийской традиции акты, среди которых наиболее принципиальным является миропомазание императора, совершавшееся патриархом.[21] Это мнение Барсова поддерживает Д. Б. Миллер, также уточняя при этом, что «венчание Димитрия по своему идеологическому содержанию было лишено царского характера».[22] Миллер оспаривает при этом выводе В. Саввы, с которым согласились Г. Вернадский и М. Чернявский, о том, что венчание Димитрия Ивановича явилось заимствованием греческого обряда венчания цесаря. По мнению названных авторов, участие великого князя в обряде коронации Димитрия сходно с участием византийских императоров, короновавших своих близких родственников как цесарей. Источником подобной коронации цесаря является «Книга церемоний» Константина Багрянородного.[23] Однако, как отмечает Миллер, при обращении к самому источнику X в. становится очевидным, что сходство сомнительно, тем более, что с IX в., «когда чины в Византии размножились, императоры постепенно перестали короновать своих преемников в этот ранг».[24]

Чин 1498 г. послужил непосредственным основанием Чину венчания на царство царя Ивана Васильевича, хотя последний и являлся более развитым по своим частям и, что главное, включал миропомазание монарха.[25] Между тем, по мнению Миллера, специально исследовавшего Чин венчания на царство Ивана Васильевича, «русская церемония коронации 1547 г. соответствует, с небольшими изменениями, византийской церемонии XIV в.»[26] Этот вывод исследователя позволяет окончательно признать близость между собой как русских Чинов 1498 и 1547 гг., так и их греческого оригинала. Разная степень подробности каждого из них в описании отдельных моментов церемонии позволяет дополнить один другим для более отчетливого и полного представления и осмысления обряда поставления на великое княжение Димитрия.

В русском варианте Чина 1498 г. отдельные части византийского обряда были изменены, но сохранили свой основной смысл, что первым отметил А. В. Горский: так, вручение акакии (мешочка с прахом) и демонстрацию новому императору мраморных плит его будущей гробницы, которые должны были напомнить ему о смерти в этот самый высокий час его жизни, в русском варианте чина заменили на традиционное на Руси для брачного княжеского венчания хождение на поклон гробам предков.[27] По нашему мнению, соответственно изменилась в русской практике и весьма важная с государственной точки зрения заключительная часть церемонии, когда новый император представал перед своими подданными и тем буквально «обнародовал» свою власть. Согласно византийскому чину, нововенчанный император представал перед народом дважды. В первый раз он являлся ромеям в Св. Софии, восседая на троне на особом возвышении со всеми регалиями власти, где его персону и трон то задергивали золотым покровом, то открывали при привественных возгласах толпы и пении церковных хоров во здравии. Затем

уже на площади император показывался еще большему числу народа, по-прежнему в венце, с крестом и скипетром в руках, триумфально сидящим на коне, также при пении сопровождающих его выезд хоров во здравие и ликующих возгласах толпы. Приближенные императора разбрасывали в толпу золотые монеты.[28]

Согласно русскому варианту Чина, нововенчанный князь, а позднее и царь, выходил в шапке и бармах, сопровождаемый своей родней и боярами из Успенского собора на площадь, где его величали подданные. Особо приближенные к князю осыпали его золотыми и серебряными монетами. В тексте Чина 1498 г. сказано: «По свершении литургии иде великий князь Иоанн к себе, а князь великий Димитрий в шапке и бармах идет к Архангелу в двери что от площади... а от Архангела идет к Благовещению...»[29] Текст 1547 г. при подобном проходе коронованного Ивана Васильевича уточняет: «...а за ним пойдут великого князя братья и дети... все бояре и князи, и прочие вельможи, и благородные юноши, многое множество со многим благочинием и благодарением, воссылающе славу всесильному Богу...»[30] Торжественный проход по площади Кремля являлся для русского государя таким же обнародованием его власти, как для византийского василевса триумфальный выезд на площадь. Закономерно, что в памятниках XVII—XIX вв., посвященных событиям венчания на царство русских царей и императоров, совершавшегося по тому же идущему от греческого образца чину,[31] эта заключительная процессия-выход на площадь стала предметом пристального внимания художников, и в новое время ее изображение широко тиражировалось. Процессия подробно изображена в «Книге об избрании и венчании на царство царя и великого князя Михаила Федоровича» 1672—1673 гг.[32] и в гравюрах, выпускавшихся по случаю восшествия на престол российских императоров.[33]

Эта заключительная часть церемонии Чина венчания на великое княжение Димитрия Ивановича, по нашему мнению, изображена и на пелене 1498 г. Все названные выше особые элементы композиции пелены получают свое наиболее убедительное объяснение именно в его контексте. Во-первых, только при такой интерпретации сцены появляется объяснение позы Димитрия со скрещенными на груди руками — позы причастника, в которой представлен только этот юный князь: согласно Чину, нововенчанный на царство должен был причаститься по совершении литургии, которая совершалась вслед за возложением венца[34] или, в русской практике, барм и шапки.[35]

Изображение двух певческих хоров на пелене оказывается также принципиальным для сцены, связанной с коронацией: по ходу Чина хоры должны были петь попеременно многолетие вновь венчанному государю, что являлось неотъемлемой частью церемонии. В тексте Кодина указаны особые сооруженные для церемонии коронации помосты по сторонам Св. Софии для двух хоров певцов.[36] Игнатий Смольнянин в своем описании коронации Мануила Палеолога и его супруги в 1392 г. особое внимание обращает на два поразивших его воображение певческих хора: «Певцы же стояху украшени чудно и ризы имея яко священные, стихари широцы и долзи (и рукава их широцы и долзи): овии камчаты, друзии же златы, шиданы опавии же златы сребряны и с кружеви, и многое их множество собраны, и толико бысть чинно, або аки написанные зряхуся...»[37] С роскошными платьями певцов в Св. Софии сходны и костюмы певцов на московской пелене. Описание двух хоров в Чине 1498 г. является, по мнению историков профессиональных хоров в России, первым упоминанием о государевых певчих[38] и, вполне вероятно, что эти два профессиональных хора были созданы в Москве именно для проведения столь значительной государственной акции как поставление на великое княжение по византийскому образцу Димитрия Ивановича.

Связанные с процессией изображенные на пелене предметы также получают свое наиболее полное объяснение через церемонию венчания на великое княжение. Так, крест и водосвятная чаша названы в тексте 1547 г.: крест и чашу со святой водой нес духовник великого князя, когда они направлялись в Успенский собор.[39] На пелене они в руках монахов, как и в указанной миниатюре 1672—1673 гг. из «Книги избрания и венчание на царство царя Михаила Федоровича».[40] Рипиды с изображением серафимов, обозначающие участие в процессии архиепископа, также изображены как на пелене, так и в миниатюре рукописи 1672—1673 гг. Зонтики были неотъемлемой частью выхода московских княгинь и митрополитов, о чем было сказано выше. И, наконец, ветви с белыми, красными и го-

лубыми листами, изображенные на фоне композиции пелены, отражают реалии византийского обряда коронации. Согласно Кодину, два хора певцов держат с двух сторон «по три копии... имущия деревянные кружочки, из которых вокруг висят платки шелковые, красного да белого цвету, по две пяти длинные».[41] С этими украшенными и уподобленными ветвям копиями певцам предписывалось следовать за императором и тогда, когда он выходил из Св. Софии и совершал свой триумфальный выезд. Кроме того, в руках императриц, матери и супруги нового императора, во время церемонии должны быть золотые ветви.[42] Украшенные копья и ветви на церемонии коронации имели своим смыслом приветствие нового императора, и этот обычай восходит ко временам древнеримских цезарей. В одном из своих исследований по христианской иконографии А. Н. Грабар опубликовал рельеф колонны Траяна со сценой приветствия императора, где изображены копья, сходные по элементам украшения.[43] В русской практике коронации украшенные копья смешались по своей форме с ветвями, приобрели вид последних, однако обратим внимание на их число: их ровно двенадцать, как и полагалось на византийской коронации, согласно тексту Кодина.

Сама четкая организация сцены, изображенной на пелене, в виде отдельных симметричных групп ее участников также соответствует особенностям церемонии коронации. Игнатия Смольнянина в Константинополе при венчании императора поразило именно свершение церемонии «благочинно и уставно зело».[44] В русском тексте описания церемонии 1547 г. особо подчеркивалось хождение и стояние участников церемонии «благочинно и стройно, по царскому чину».[45] Подобные композиции с организованными группами княжеской семьи, бояр, высшего клира, монахов видим и на указанных миниатюрах рукописи 1672—1673 гг., которые близко напоминают организацию сцены на пелене.

При сходстве многих элементов сцены, изображенной на пелене, с Чином венчания на великое княжение 1498 г. и всех его источников и параллелей остается тем не менее трудноразрешимым вопрос о центральном изображении пелены, а именно: участвовала ли в самой церемонии княжеского выхода после поставления на великое княжение Димитрия Ивановича икона Богоматери[46] и выносили ли ее из собора по-царьградскому обычаю, т. е. прикрепленной к спине некоего мужа. В тексте Чина 1498 г. икона Богоматери не упомянута, в тексте Чина 1547 г. названы «святые иконы», которые посылал Иван Васильевич перед церемонией из дворца в Успенский собор.[47] Можно предположить, что это были чтимые иконы из домовой княжеской церкви и что они сопровождали, как и крест и водосвятная чаша, выход великого князя и из Успенского собора после совершения обряда коронации. Но главное для решения данной темы это то, что свершению акта венчания на царство в русском варианте обряда предшествует молебен Богоматери и святителю Петру,[48] а после возложения шапки и барм следует молитва митрополита Богоматери.[49] По мнению исследователей, выход с иконами является обязательной частью подобного молебна «по случаю», которые имели исключительное значение именно в русской церкви.[50] Таким образом, не исключено, что и сам реальный выход нововенчанных Димитрия Ивановича и Ивана Васильевича на площадь после коронации сопровождался выносом иконы, но не упомянут в текстах Чина как обязательное продолжение имевшего место молебна.

Но возможно и другое объяснение центральной сцены: молебен Чина мог быть только условно обозначен на пелене через традиционную иллюстрацию заключительной строфы Акафиста «О всепетая Мати...» Это тем более вероятно, что молитва Богоматери, входящая в Чин, является близкой по смыслу и по отдельным словесным формулам этой строфе Акафиста. В любом случае при изображении коронации Димитрия Ивановича константинопольский иконографический мотив прославления иконы, уже хорошо известный в Москве,[51] стал той основой, которая позволяла русскому мастеру, как в свое время и палеологовским художникам, оставаясь в рамках традиционной иконографии, создать уникальное историческое полотно. Его создание имело определенную государственную задачу, сходную с заключительной частью церемонии венчания на великое княжение — явить подданным боговенчанных правителей в молении перед Царем царствующим и подтвердить в дальнейшем законность власти князя-внука.

В свете новой интерпретации сцены пелены вернемся еще раз к составу ее участников. В

Чине венчания 1498 г. князь Василий и София Палеолог не упомянуты, и действительно они на церемонии не присутствовали.[52] Волей заказчика они по политическим соображениям введены в состав участников сцены. Другие участники сцены, наоборот, уточняются через текст Чина: согласно его тексту, при венчании присутствовали, помимо митрополита Симона, еще шесть епископов, четверо из них изображены на пелене рядом с митрополитом.[53] Сама эта множественность высшего церковного клира, как и изображение полного состава великокняжеской семьи, должны были служить доказательством подлинности инвеституры князя-внука. В определенном смысле пелена не столько фиксирует состоявшуюся церемонию наподобие хроники, сколько предлагает определенную политическую программу.

Пелена, исполненная в светлице княгини Елены, была вложена, как считают М. В. Щепкина и Н. А. Маясова, в Дмитриевский придел Успенского собора Московского Кремля как самостоятельная шитая икона.[54] Более вероятно, что пелена задумывалась как праздничное украшение одной из богородичных икон придела: несколько вытянутый по горизонтали формат пелены характерен именно для такого рода шитых прикладов, а ее реальная ширина в 98,5 см близка ширине богородичных икон местного ряда иконостасов конца XV—начала XVI в.[55] Согласно исследованию В. А. Меняйло данных описи 1545 г. Иосифо-Волоколамского монастыря, к иконам местного ряда соборного иконостаса 1485 г. прикладывались «повсядневные» и «праздничные» шитые пелены, среди последних указано несколько произведений лицевого шитья, при этом икона «Одигитрия» письма Дионисия украшалась по праздникам пеленой с изображением Покрова, а позже, согласно монастырской описи 1572 г., — шитым «Успением Богоматери».[56] Показательно, что сюжет подвесных пелен «Одигитрии» не совпадал с иконографией иконы, но соотносился с нею тематически. Подобной праздничной пеленой богородичной иконы и мог быть памятник ГИМ. История не востребовала это уникальное произведение, которое сохранилось случайно, вопреки историческому ходу событий.

Таким образом, введение в жизнь московского двора церковного обряда поставления на великое княжение по типу царегородского незамедлительно породило здесь определенный тип «императорского» искусства, которое имело свое развитие на Руси уже в памятниках XVI и XVII вв.

---

[1] ГИМ, инв. № 15455щ/РБ-5, поступила в 1905—1911 гг. из собрания П. И. Щукина. Тафта, камка, шелковые, серебряные и золотные пряденые нити; размер 93,5 × 98,5 см.

[2] *Щепкина М. В.* Изображение русских исторических лиц в шитье XV в. // Тр. ГИМ. М., 1954. Вып. 12 (далее — *Щепкина*, 1954).

[3] *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. С. 20. Табл. 27; *Маясова Н. А.* Памятники средневекового лицевого шитья из собрания Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985. С. 198—200 (далее — *Маясова*, 1985); Средневековое лицевое шитье: Византия, Балканы, Русь: Каталог выставки. Москва, 8—15 августа 1991 г. / Сост. Н. А. Маясова. М., 1991. № 17. С. 60—61 (далее — Средневековое лицевое шитье, 1991).

[4] *Грабар А. Н.* Заметка о методе оживления традиций в русской живописи XV—XVI веков // ТОДРЛ. 1981. Т. 36. С. 291—294 (далее — *Грабар*, 1981).

[5] Изображение зонтиков-солнечников в сценах царских выходов А. Н. Грабар указывает в памятниках сасанидского искусства VI в. (рельефы на скале Так-и-Бастан), в сценах выходов римских пап — во фреске XIII в. в римской церкви Quattro Coronati. См.: *Грабар*, 1981. С. 291. Употребление зонтов при княжеских выходах на Руси установлено И. Забелиным (см.: *Забелин И.* Домашний быт русских цариц в XVI—XVII столетиях. Изд. 3-е. М., 1901. Т. 1. Табл. 1. С. VII (репр. — Новосибирск, 1992), при выходе патриархов — С. Писаревым (*Писарев С.* Домашний быт русских патриархов. Казань, 1904. С. 150), на труды которых ссылается А. Н. Грабар.

[6] См. также: *Grabar A.* Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 144—162.

[7] *Грабар*, 1981. С. 293.

[8] Там же.

[9] *Esbroeck M., van.* Le culte de la Vierge de Jerusalem a Constantinople aux 6-e—7-e siècle // REB. 1988. Vol. 46. P. 181—190.

[10] *Паттерсон-Шевченко Н.* Иконы в литургии // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 45.

[11] *Паттерсон-Шевченко Н.* Служители святой иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. СПб., 1996. С. 137.

[12] *Овчинникова Е. С.* Московский вариант Богоматери Боголюбской // ДРИ: Зарубежные связи. М., 1975. С. 350—352. Ил. с. 349.

[13] *Морозов В. В.* Иван Грозный на миниатюрах царственной книги // ДРИ: Рукописная книга. Сб. 3. М., 1983. С. 234. Ил. 7.

[14] Средневековое лицевое шитье, 1991. № 10. Ил. с. 49. См. также иллюстрацию в наст. изд. в статье М. Теохарис.

[15] *Громова Е. Б.* Проблема иконографии Акафиста Богоматери в искусстве Византии и Древней Руси XIV века. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1990. С. 13.

[16] *Щепкина*, 1954. С. 16.

[17] *Грабар*, 1981. С. 292.

[18] См. об этом подробно: *Громова Е. Б.* Проблемы изучения новых композиционных типов поздневизантийской живописи // Из истории Древнего мира и Средневековья. М., 1986. С. 114—133.

[19] *Паттерсон-Шевченко*, 1996. С. 142. Примеч. 26.

[20] *Барсов Е. В.* Древнерусские памятники священного венчания царей на царство в связи с греческими их оригиналами. М., 1883. С. 1—18 (далее — *Барсов*, 1883).

[21] Там же. С. 68.

[22] *Миллер Д. Б.* Коронация Ивана IV Московского // Апокалипсис в русской культуре: Материалы III Российской научной конференции, посвященной памяти святителя Макария (6—8 июля 1995 г.). Можайск, 1995. Вып. 3, ч. 1. С. 44 (далее — *Миллер*, 1995).

[23] Мнения В. Саввы, Г. Вернадского и М. Чернявского относительно Чина поставления на великое княжение 1498 г. приведены по тексту статьи Д. Б. Миллера. См.: *Миллер*, 1995. С. 44.

[24] Там же.

[25] Там же. С. 37.

[26] Там же. С. 46—47.

[27] *Горский А. В.* О священнодействиях венчания на царство: Творения св. отцов. М., 1882. Кн. 1. С. 147.

[28] *Барсов*, 1883. С. 14—18.

[29] Там же. С. 37.

[30] Там же. С. 88—89.

[31] Там же. С. XXX—XXXII.

[32] Публикацию соответствующих миниатюр рукописи 1672—1673 гг. из собрания музея-заповедника «Московский Кремль» см.: Успенский собор Московского Кремля: Альбом. М., 1971. Ил. 4; *Толстая Т. В.* Успенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1979. Ил. IX.

[33] Воспроизведение гравированного листа «Шествие императорских величеств на соборной площади после коронации в Успенском соборе 28 августа 1856 года» из собрания музея «Московский Кремль» см.: Реставрация музейных ценностей в России: II Триеннале. М., 1996. № 273. С. 77. Ил. 144.

[34] *Барсов*, 1883. С. 14.

[35] Причащение нововенчанного императора указано у Кодина (*Барсов*, 1883. С. 14), нововенчаного русского царя — в Чине 1547 г. (*Барсов*, 1883).

[36] Там же. С. 11.

[37] Цитировано по кн.: *Барсов*, 1883. С. 20.

[38] *Зверева С. Г.* О хоре государевых певчих дьяков в XVI в. // ПКНО, 1987. М., 1988. С. 125.

[39] *Барсов*, 1883. С. 45.

[40] В палеологовских иллюстрациях Акафиста изображения водосвятной чаши мы не пронаблюдали.

[41] *Барсов*, 1883. С. 11.

[42] Там же. С. 9, 10.

[43] *Grabar A.* Christian Iconography: A study of Origins. Princeton, 1968. P. 45. П. 142.

[44] *Барсов*, 1883. С. 22.

[45] Там же. С. 88.

[46] По мнению Л. А. Щенниковой, на пелене изображена чтимая византийская «Одигитрия» Вознесенского монастыря, обновленная в 1482 г. знаменитым Дионисием. См.: *Щенникова Л. А.* Царьградская святыня «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси (в наст. изд.).

[47] *Миллер*, 1995. С. 32.

[48] *Барсов*, 1883. С. 33, 46.

[49] Там же. С. 33, 53.

[50] *Arranz M.* Pannychis // Orientalia christiana periodica. 1975. N 41. P. 133, 137; *Паттерсон-Шевченко*, 1994. С. 66.

[51] Одно из свидетельств знания этой иконографии в Москве — клеймо греческой иконы последней четверти XIV в. «Похвала Богоматери с клеймами Акафиста» в Успенском соборе Московского Кремля, см.: Византия, Балканы, Древняя Русь: Иконы XIII—первой половины XV веков. М., 1991. № 36.

[52] *Карамзин Н. М.* История государства Российского. М., 1900. Кн. 2. Стб. 173.

[53] *Барсов*, 1883. С. 38.

[54] *Щепкина*, 1954. С. 21, примеч. 1; *Маясова*, 1985. С. 200.

[55] Размеры «Одигитрии» 1497 г. из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря — 123 × 93 см (ГТГ, инв. 12798); «Одигитрии», созданной между 1523 и 1526 гг. для Троицкого Макарьева монастыря или церкви монастырского посада, — 130 × 99 см (ЦМиАР, КП 4370).

[56] *Меняйло В. А.* Художественное шитье в храмах Иосифо-Волоколамского монастыря в первой половине XVI века // Древнерусское художественное шитье. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: Материалы и исследования. М., 1995. Вып. 10. С. 17.

Lilia Evséeva (*Moscou*)

BRODERIE DU 1498 ET LA CÉRÉMONIE DE COURONNEMENT DES TZARS

Résumé

La broderie, unique dans l'art ancien russe, avec la représentation de la procession solennelle portant l'icône d'Hodiguitria dans laquelle participent

le Grand-Duc Ivan III, son petit-fils adolescent Dimitri (les deux avec des nymbes, étant personnes royales) et Vassili, son fils de son second mariage avec Sofia Paléologue, est faite dans l'atelier de Eléna Volochanka entre le 4 février 1498, date du couronnement de Dimitri Ivanovitch, et la fin de la même année quand le petit-fils est tombé en disgrâce.

Si l'on compare quelques motifs figuratifs inhabituels de la composition avec l'iconographie byzantine de la sortie de l'icône — la représentation de Dimitri Ivanovitch dans la pose du communié et la représentation de deux choeurs — on peut noter leur correspondance avec le Cérémonial du couronnement du grand-prince Dimitri Ivanovitch, composé selon le modèle byzantin. Les objets représentés sur la broderie s'expliquent complètement par ce Cérémonial: une croix, une coupe à eau bénie et 12 rameaux avec des feuilles blanches, rouges et bleues. Ces objets reflètent la réalité de la cérémonie byzantine du couronnement, ils sont mentionnés par Codinus comme «piques... ayant des disques en bois autour dequels pendent des foulards de soie, de couleur rouge et blanche», au total 12, avec lequels il fallait suivre l'empereur couronné. A Rome Antique déjà on saluait l'empereur avec des piques décorées.

La sortie de la procession avec l'icône était une partie obligatoire du service à la Mère de Dieu mentionné dans la variante russe du Cérémonial du couronnement du tzar du 1547, qui répétait le Cérémonial russe du 1498 et le Cérémonial grec du XIV^e siècle. La broderie représente la partie conclusive de la cérémonie qui a eu lieu au Kremlin de Moscou le 4 février: la sortie du grand-prince couronné à la place des cathédrales du Kremlin, ce qui était pour le souverain russe la même chose que la sorie triomphale de l'empereur byzantin à la place de Sainte Sophie.

LES REVÊTEMENTS DE LA VIERGE VIMATARISSA AU MONASTÈRE DE VATOPÉDI

Katia Loverdou-Tsigarida (*Thessalonique*)

Le grand historien de l'art byzantin à la mémoire duquel ce volume est publié a étudié les revêtements en argent doré des icônes byzantines dans une monographie[1] qui rassemble la plus grande partie des revêtements de ce type jusqu'alors connus, contribuant une fois encore grâce à la justesse de ses remarques à développer la recherche dans ce domaine de l'orfèvrerie, jusqu'alors vierge.

Les revêtements en or, en argent, ou en argent doré d'icônes, de livres et d'autres objets sacrés, principalement en bois, connaissent une longue tradition dans l'art byzantin qui remonte à l'époque paléochrétienne. Les revêtements des icônes essentiellement, ainsi que d'autres objets précieux, traduisent en quelque sorte une offrande qui manifeste la piété, mais aussi la prière en acte du donateur. Plus précisément à travers les icônes, le donateur invoque la figure du saint représenté pour l'aider à entrer au paradis. Le poète byzantin Manuel Philes nous donne (I, N 154. P. 65—66) une description lyrique du revêtement en or d'une icône, comparant le décor végétal du fond de l'icône avec le jardin du paradis «Χρυσήν θεωρῶ τήν 'Εδέμ τῆς εἰκόνος...»

Fabriquées avec de minces feuilles de métal précieux, généralement en argent doré et décoré suivant différentes techniques, la plus courante étant «au repoussé», on estime qu'elles constituent une imitation avec des moyens plus réduits d'icônes accrochées sur des iconostases en métaux précieux, or ou argent, vraisemblablement décorées d'un relief à la cire perdue qui ornaient les églises impériales de Constantinople. Ces revêtements qui, à l'epoque médio-byzantine, devaient recouvrir toute la surface de l'icône,[2] sont limités durant la période paléologue au fond et à l'encadrement de l'icône. La largeur du cadre autorise généralement la représentation de saints en buste, de scène évangéliques ou de scène de la vie des saints, suivant une disposition iconographique connue par les icônes peintes sans revêtement, où le sujet principal et les représentations secondaires sur le cadre se juxtaposent, augmentant ainsi aux yeux des croyants la valeur de l'icône. L'importance et le respect dont jouissaient les revêtements d'icônes sont manifestés tant par le fait que des lettrés tels que Manuel Philes les décrivent en vers que par le fait que des lettrés tels que Manuel Philis les décrivent en vers que par le fait qu'ils sont réemployés lorsque les icônes auxquelles ils étaient à l'origine destinés ont été perdues[3], ou sont soumis à des restaurations avec l'ajout de nouvelles décorations lorsqu'ils ont subi des dégradations de faible importance.[4] Dans les cas où les dégradations sont importantes et ont altéré la décoration de l'icône, à plus forte raison d'une icône d'adoration, l'ancien revêtement reste en place et est recouvert d'un nouveau. C'est le cas de l'icône de la Vierge de Vladimir, *palladium* célèbre de la Russie,[5] ainsi que de l'icône de la Vierge Vimatarissa, *palladium* du monastère de Vatopédi, que je présente ici, espérant contribuer à élargir la connaissance dans ce domaine de l'orfèvrerie byzantine dont les bases furent jetées par le savant dont nous honorons ici la mémoire.

Le revêtement de cette icône présente un intérêt particulier, dans la mesure où, come nous l'avons dit, il appartient à l'icône d'adoration par excellence du monastère de Vatopédi, la Vierge Vimatarissa,[6] connue au XIX[e] siècle

également sous le nom de Ktitorissa,[7] dénomination qui la relie à la fondation du monastère. Cette icône, d'après la tradition, se trouvait dans le monastère avant 892, date à laquelle des pirates pillèrent ses trèsors. Elle fut sauvée avec d'autres objets précieux jetés dans un puits situé dans le catholicon, d'où elle fut retirée 70 ans plus tard. Elle fut placé dans le sanctuaire suivant des témoiganges du XIX[e] siècle et du début du XX[e],[8] et sous son actuel revêtement qui appartient à différentes époques, principalement post-byzantines,[9] elle avait conservé des parties de ses revêtements de l'époque byzantine.

L'icône de la Vierge avec l'Enfant, dont le cadre en bois est d'un même tenant que l'icône, se trouve aujourd'hui dans un état qui ne permet pas d'estimer ou de clairement distinguer le rendu du sujet.[10] Du revêtement d'origine de l'icône de la Vierge Vimatarissa ne sont vraisemblablement conservés que les côtés haut et bas de son cadre qui consistent en une lamelle d'argent décoré d'émail champlevé de trois couleurs, rouge, bleu foncé et vert clair. Ces couleurs se marient avec la lamelle en argent doré qui présente une teinte blanche-jaune, créant ainsi une quadrichromie.

Le bord supérieur porte en décoration une bande de *rotae sericae*. Les *rotae* sont formés d'une bande piquetée et entourent des ornements en forme d'étoiles et de croix. Le sujet de cette bande décorative est connu par des sculptures architecturales du XI[e] siècle, telles que des en cadrements des portes en marbre et un chancel de l'église des Saints-Anargyres à Kastoria,[11] les architraves du templon de l'église de la Vierge de Krina,[12] ainsi que le décor en émail cloisoné de vases sacrés, également du XI[e] siècle, telle qu'une coupe décorée d'émail et un calice, connu sous le nom de Calice des Patriarches, également décoré d'émail qui sont conservés dans le Trésor de Saint-Marc.[13] En examinant les divers éléments décoratifs, nous constatons que la bande piquetée qui forme les *rotae sericae* répond à des sculptures sur bois du XI[e] siècle de Géorgie.[14]

Des panneaux triangulaires, qui entourent en alternance un médaillon avec une croix et un décor en forme de cyprès, remplissent les vides entre les *rotae sericae*.

Le registre qui reliait le revêtement du cadre avec celui disparu du fond de l'icône est orné d'une bande de losanges disposés en chaînon. L'émail de cette bande porte également les trois couleurs employées sur la bande du cadre supérieur. La simplicité des sujets décoratifs schématisés du revêtement en émail champlevé de l'icône de la Vierge Vimatarissa trouve des correspondances dans des sujets décoratifs de bordures de manuscrits des X[e] et XI[e] siècles, tels que le Parisinus Gr. 139 de la Bibliothèque Nationale de Paris.

La lamelle du cadre bas présente pour tout sujet décoratif une inscription votive du donateur du revêtement, l'higoumène du monastère de Vatopédi. Il s'agit d'une inscription en lettres majuscules, répartie en deux vers qui occupent toute la longueur de la bordure. Elle est écrite suivant la technique du champlevé sur un fond rouge foncé en émail. Le texte est le suivant: «Υπέρ ἀφέσεως ἁμαρτιῶν καί συγχωρ[ήσε]ως τοῦ δούλου τοῦ Θ(εοῦ) Θεοστηρί[κτ]ου μοναχοὐ / καί καθηγου/μένου τῆς σεβασμίας μονής του Β[ατο]πεδίου καί πάσης τῆς ἐ[ν Θεῷ ἀ]δελφότητος». La formulation de cette inscription ne présente aucune originalité particulière. Toutefois, l'expression «μοναχός και καθηγούμενος» nous est connue par des documents du monastère du XI[e] siècle.[15] Le nom Θεοστήρικτος ne se trouve dans aucun des registres généraux des higoumènes du monastère qui ont été conservés[16] mais correspond à deux higoumènes de monastères du Mont Athos qui ont aujourd'hui disparus. Il s'agit de Θεοστήρικτο, higoumène de Plakas,[17] ainsi que de l'higoumène du même nom du monastère de Kamilavkas en 1297.[18] Des sources serbes[19] indiquent toutefois que l'higoumène du monastère de Vatopédi portait ce nom à la fin du XII[e] siècle. C'est lui qui participe à la «κουρα» de Saint Savvas à Vatopédi en 1192 et à la reception, de sou père Tsar Stéphan Némania quand il visita le monastère en 1197. Il est donc très vraisemblable que cet higoumène que les sources serbes lient à de riches donations et à des oeuvres réalisées à son monastère, soit le donateur du revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa. Il est peut-être également probable que ce premier revêtement de l'higoumène Θεοστήρικτου couvrait non seulement le cadre et le fond de l'icône mais qu'il avait été étendu aux vêtement et aux figures divines, offrant à cette icône un caractère particuliérement luxueux, consacré pour les icônes de pélerinage.



L'icône de Vimatarissa à Vatopédi, Mont Athos

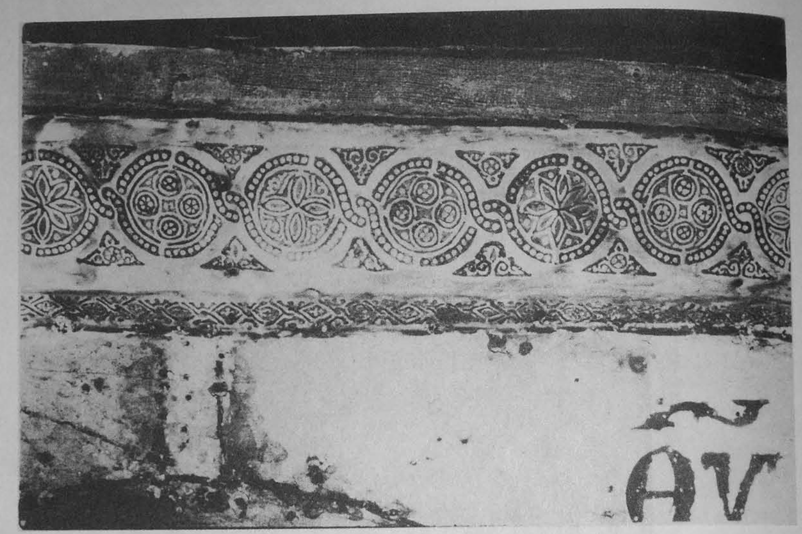
On pense[20] que des icônes en métal précieux, ornées ou non d'émail, étaient répandues aux Xe et XIe siècles, époque de prospérité économique dans l'empire, si on en juge par le grand nombre d'icônes semblables conservées en Géorgie, pays sous l'influence culturelle directe de l'empire byzantin et dont les grands centres urbains échappèrent aux pillages que connurent la capitale et les autres grands centres de l'empire. Des exemples de ce type d'icônes en provenance de Constantinople sont les deux icônes de l'archange Michel qui se trouvent dans le Trésor de Saint-Marc à Venise[21] et qui proviennent vraisemblablement de l'une des nombreuses églises de Constantinople consacrées aux archanges, peut-être même des deux qui se trouvaient dans le Palais. Ces icônes présentent un revêtement



L'icône de Vimatarissa avec les restes du revêtement du XII[e] siècle

qui marie le métal précieux et l'émail, ce qui était également, comme nous le supposons, le cas avec l'icône de la Vierge Vimatarissa.

Enfin, une oeuvre d'orfèvrerie nous transmet vraisemblablement le dessin d'une célèbre icône de Constantinople avec un revêtement en métal. Il s'agit d'une petite icône reliquaire avec la Vierge en prière[22] suivant le type de la Vierge Haghiossoritissa,[23] qui présente un cadre en émail avec un décor géométrique. Le rendu du sujet en relief révèle vraisemblablement que l'icône qu'elle reproduit appartenait à la catégorie des icônes en relief en métal précieux qui liaient l'émail dans leur décoration. On peut éventuellement supposer qu'elle reproduit une des icônes miraculeuses de Constantinople, comme celle du monastère des Vlachernes ou de l'église de la Vierge de Chalkopratia qui ap-



Le revêtement du XII[e] siècle sur l'icône de Vimatarissa. Detail de la partie haute du cadre

partenaient, à ce que l'on sait, au type de la Vierge en prière.

Les revêtements des reliures de codici présentent un étroit rapport avec les icônes en relief en métal précieux et les revêtements d'icônes. En outre, a été formulée l'hypothèse[24] que certaines de ces reliures étaient vraisemblablement à l'origine des diptyques en métaux précieux, semblables aux diptyche eu ivoires des X[e] et XI[e] siècle qui, en Occident, décoraient en réemploi les reliures.

C'est donc dans la seconde moitié du XII[e] siècle qu'appartient vraisemblablement le plus ancien (conservé) revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa qui fut offert par l'higoumène Θεοστήρικτος. Des parties conservées, on relève parmi les sujets décoratifs des éléments de l'art du XI[e] siècle qui trahissent des tendances conservatrices à la decoration.

L'icône reçut un second revêtement à l'époque byzantine, au XIV[e] siècle, dont certaines parties sont conservées sur les deux bords verticaux du cadre. Elles se composent de lamelles en argent doré ornées de panneaux avec des sujets figuratifs et décoratifs rendus en relief. Les premiers panneaux, parallélogrammes, entourent des figures de saints en couple et des sjuets de la vie de la Vierge, cycle iconographique qui encadre souvent des icônes de la Vierge. Sur la bordure gauche, sont représentées les scènes (de haut en bas) de l'Annonciation, de la Nativité, de la Présentation au Temple et de la rencontre de Joseph et de la Vierge. Sur la bordure droite, sont représentés la Rencontre de Joachim et d'Anne, la Bénédiction de la Vierge par le Conseil des Prêtres, la Prière de Zacharie devant les bâtons et l'accueil de la Vierge par Joseph. Les scènes ne suivent pas la continuité narrative des évènements mais, tout au moins aujourd'hui, sont disposées en désordre.

Dans un panneau de la bordure gauche sont en outre représentés les saints Athanase et Nicolas et dans un panneau de la bordure droite saint Jean le Prodrome et l'archange Gabriel.

Le style du rendu des sujets nous permet de distinguer ces panneaux en deux groupes. Au premier que distingue la maîtrise des compositions et du dessin appartiennent les scènes de la vie de la Vierge, à l'exception de l'Annonciation qui appartient avec les saints au second groupe. Le mélange de petites icônes de style différent n'est pas inconnu dans les revêtements d'icônes



L'inscription dédicative (detail) sur l'icône de Vimatarissa

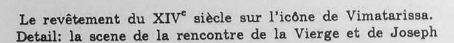
au XIV[e] siècle, mais elles appartiennent généralement à des époques ou à des ateliers différents. Le fait que ces panneaux, bien que parfois coupés, présentent le même contour de séries en relief en forme de perles, révèle qu'il s'agit d'oeuvres du même atelier suivant des modèles différents qui devaient avoir à notre avis la forme d'athivolon (esquisse). Il est encore probable que ces séries en relief en forme de perles aient eu comme modèle le marquage des contours des icônes avec des séries de vraies perles.[25] Des objets sacrés du XIV[e]siécle présentent de semblables ornements incrustés de véritables perles.[26]

Les panneaux avec des sujets decoratifs sont délimités par les mêmes séries en relief en forme de perles. Le centre du panneau est occupé par un renflement en forme de bouton, encadré de tresses végétables, Ce «bouton» est recouvert de tiges à deux raies qui s'entrelacent. Les volutes végétales qui encadrent le bouton sont des tiges d'acanthe qui s'entrelacent, formant deux cercles unis par un lien, tandis qu'ils se terminent par deux cercles plus petits occupés par des feuilles et des demi-feuilles d'acanthe.

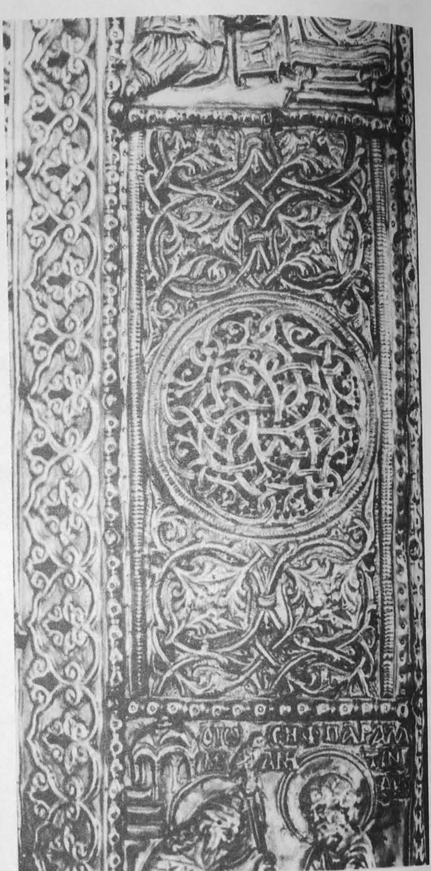
Une semblable composition se retouve dans les éléments décoratifs des panneaux du cadre de l'icône de la Vierge qui se trouve dans Oruzejnaja palata à Moscou,[27] et que est considérée comme une oeuvre «grecque» du XIV[e] siècle. Sur le revêtement du cadre et de l'icône se trouvent des scènes de la vie de la Vierge dont la manière artistique, visiblement de second ordre, est considérée par Grabar comme «manifestement paléologue». La comparaison entre les scènes qui se retrouvent dans les deux oeuvres, telles que la rencontre de Joachim et d'Anne et la Nativité révèle que sur le plan iconographique et stlyistique, l'oeuvre du monastère de Vatopédi l'emporte et se trouve plus proche de l'art paléologue.

Nous pensons, en ce qui concerne la datation de ce second revêtement, qu'il faut prendre en considération «l'ancien récit» d'un synaxaire où sont décrites les brutalités commises par les envoyés de l'empereur Michel VIII (1261—1282) au Mont Athos en représailles contre les moines qui ne ratifiaient pas l'union avec l'église catholique. C'est à propos de cette icône qu'il est mentionné que le monastère de Vatopédi «υπό Στεφάνου του της Σερβίας Δεσπότου ανεκαινίσθη

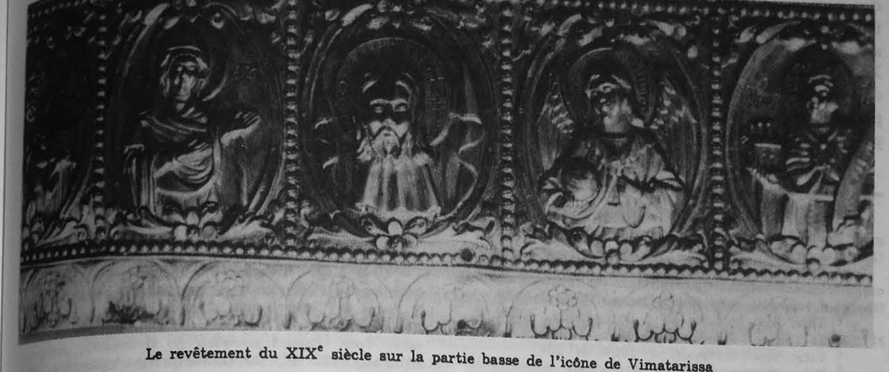




Le revêtement du XIV^e^ siècle sur l'icône de Vimatarissa. Detail: la scene de la rencontre de la Vierge et de Joseph



Le revêtement du XIV^e^ siècle sur l'icône de Vimatarissa. Detail: du sujet décoratif



Le revêtement du XIX^e siècle sur la partie basse de l'icône de Vimatarissa

(1340) και η εν αυτή σεβαρμία εικών της Θεοτόκου Βηματαρίσσης κατεκοσμήθη».[28]

Le revêtement connut de nombreuses interventions du XVII^e au XIX^e siècle.[29] Ces dernières recouvrirent le revêtement originel avec l'émail ainsi que le fond de l'icône. A une intervention post-byzantine plus ancienne est attribuée[30] l'insertion de l'auréole de la Vierge, datée d'après l'ornement végétal et le style de son exécution, de la seconde moitié du XVI^e siècle.

Le revêtement des vêtements des figures et du fond appartient à la fin du XVIIe siècle et plus précisément date de 1690, d'aprés l'inscription votive située sur le registre qui relie le revêtement du champ de l'icône et celui du cadre. L'artiste est mentionné dans l'inscription relevée en 1904.[31] ΝΙΚΟΛΑΟϹ ΧΡΥϹΟΧΟΟϹ ΕΚ ΧΩΡΑϹ ΝΙΚΟΛΙΤΖΑϹ ΕΠΙ ΕΤΟΥϹ ΑΧϹ. L'origine de l'artiste de Nikolitza, village en Epire avec une longue tradition en orfèvrerie explique le caractère précieux de son art qu'il dut cultiver en travaiilant ou en étudiant dans un centre d'orfèvrerie plus important de la région tel que Moschopoli, Elbasan ou Ioannina.[32] Le sujet décoratif principal du fond de l'icône présente le caractère d'arabesques, créant un tapis semblable à ceux des revêtements byzantins du XIV^e siècle. Le rendu des sujets décoratifs se caractérise toutefois par une raideur et une sévérité, éléments indicatifs de cette période tardive.[33] L'ornementation des vêtements est ordonné en bandes, en suivant les lignes des drapés. Ces bandes sont décorées de tiges portant des feuilles et des fleurs dont le rendu évoque le style de l'art du XVII^e siècle. Les détails des abréviations qui encadrent la Vierge et ornent l'auréole du Christ sont rendus en émail.

Le maphorion qui couvre la tête de la Vierge est attribué à la seconde moitié du XVIII^e siècle. Son ornementation révèle des influences de l'Occident que l'on retrouve dans des oeuvres datées de 1747, conservées au Musée Byzantin d'Athènes. Enfin, le diadème placé sur l'auréole ainsi que le revêtement qui couvre le revêtement en émail d'origine sur les côtés étroits du cadre de l'icône ont été réalisés au milieu du XIX^e siècle et ont été offerts par l'archimandrite Dionysios.[34] Les bandes du cadre sont ornées de neuf panneaux parallélogrammes qui entourent des médaillons ovales dans lesquels est représenté la Déesis (en bas) encadrée de figures de prophètes dont l'ordonnance d'étend à la bordure supérieure. Les figures sont rendues à mi-corps et leur rendu est fortement influencé par l'art occidental de l'époque qui s'est introduit dans les églises et plus généralement dans l'art religieux.

L'icône de la Vierge Vimatarissa du monastère de Vatopédi a donc reçu six revêtements ou des restaurations importantes de ses revêtements qui présentent un intérêt particulier dans la mesure où ils représentent les tendances qui prédominent dans cette branche de l'orfèvrerie religieuse à différentes époques de l'art byzantin et post-byzantin. Ces oeuvres qui sont toujours l'expression de l'aisance financière de leur donateur, répondent habituellement à

des périodes d'essor économique mais aussi culturel. Aussi bien aux XII[e] siècle qu'au XIV[e] siècle, à l'époque byzantine, tout comme aux XVI[e], XVII[e], XVIII[e] et XIX[e] siècles, on trouve des périodes où les particuliers et les monastères pouvaient consacrer des sommes importantes pour manifester leur reconnaissance à Dieu avec des donations d'envergure. Les monastères du Mont Athos, et plus particulièrement le monastère de Vatopédi reçurent ces donations. A cet égard, il est normal que l'icône, par excellence d'adoration du monastère, avec ses revêtements, constitue le principal témoignage de la piété et de l'opulence de ses donateurs.

---

[1] Voir: *Grabar A.* Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen âge. Venise, 1975 (далее — *Grabar*, 1975).

[2] Les ateliers géorgiens du X[e] et XI[e] siècles se caractérisaient par une tradition dans ces revêtements. Voir: Georgian repoussé and pictoral icons. Tbilissi, 1980.

[3] Voir: Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, 1996. T. 2. N 20, 21 (далее — Μονή Βατοπαιδίου, 1996).

[4] Voir: Μονή Βατοπαιδίου, 1996. N 20.

[5] Voir: *Grabar*, 1975. N 41.

[6] Cette icône est reliée à un grand nombre de traditions qui révèlent son importance pour le monastère. Voir: Μονή Βατοπαιδίου, 1996. P. 489, note 227. Le fait qu'en 1856, une reproduction de l'icône ait été placée sur le trône se trouvant dans la chapelle Saint-Démètre du monastère manifeste son importance. Voir: *Smyrnakis G.* Το Άγιον Όρος. Athènes, 1903. P. 433 (далее — *Smyrnakis*, 1903). Voir également: Μονή Βατοπαιδίου, 1996. T. 1. P. 118.

[7] Voir: *Капустин А.* Заметки русского паломника на Святой Горе // Тр. КДА. Киев, 1861. Т. 3. С. 225 (далее — *Капустин*, 1861); *Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 171 (далее — *Кондаков*, 1902).

[8] Voir: *Капустин*, 1861. С. 225, qui mentionne qu'elle est placée sur le trône de l'higoumène, ainsi que: *Smyrnakis*, 1903. P. 432. Elle se trouve aujourd'hui sur le synthronon dans le sanctuaire du catholicon.

[9] Voir: *Кондаков*, 1902. С. 171, qui date les bords haut et bas du XVIII[e] siècle avec des interventions plus récentes de 1842.

[10] Le professeur E. Tsigaridas a eu l'occasion de voir l'icône sans son revêtement avant la parition de l'ouvrage en deux volumes sur le monastère de Vatopédi. D'après son témoignage, on trouve des interventions plus récentes sur la surface de l'icône. Les visages des personnages divins ont été recouvert de toile peinte noircie vers le XIX[e] siècle. On distingue sous la toile des traces de peinture d'un rendu plus ancien de la Vierge du type Odighitria sur une préparation en plâtre. La peinture s'est craquelée et s'est décollée, principalement sur les visages. C'est vraisemblablement la raison pour laquelle les têtes des saintes figures ont été recouvertes de toile.

[11] Voir: *Orlandos A.* Βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς // ABME. 1938. T. 4. Πιν. 12—13, 16.

[12] Voir: *Bouras Ch.* Το τέμπο της Παναγιάς της Κρίνας και η χρονολόγησή της // ΔΧΑΕ. 1980—1981. Περ. 4. T. 1. Σελ. 166—179.

[13] Voir: Le Trésor de Saint-Marc de Venise. Milan, 1984. N 18, 28.

[14] Voir: Georgian repoussé and pictoral icons, 1980.

[15] Voir la décision de l'higoumène du monastère, Ilarion ler, datant de l'année 1066 (A 10/Ω). Cf.: Μονή Βατοπαιδίου, 1996. P. 492—493.

[16] Voir: *Theophilos de Vatopedi.* Χρονικόν περί της Ιεράς και Σεβασμίας Μονής Βατοπεδίου. Αγίου Όρους // Μακεδονικα. 1972. T. 12. P. 71—121. Voir également: Μονή Βατοπαιδίου, 1996. P. 492, note 229.

[17] Il s'agit d'un *kellio* qui apparaît au Mont Athos à la fin du XIII[e] siècle et qui joua un certain rôle dans le cadre de l'hésychasme athonite jusqu'à la fin du XIV[e] siècle. En 1375, il fut rattache au monastère de Chilandari. Voir: *Papachrysanthou D.* Ο αθωνικός μοναχισμός. Athènes, 1992. P. 243 (далее — *Papachrysanthou*, 1992).

[18] Le monastère est connu depuis le X[e] siècle, où la signature de son higoumène est conservée sur un document. Voir: *Papachrysanthou*, 1992. P. 243.

[19] Voir: *Domenijan.* Zivot svetoga Simeona i svetoga Save / Ed. Df. Daničić. Belgrade, 1865. P. 55, 128.

[20] Voir: *Weitzmann K.* The Icons. New York, 1982. P. 15 (далее — *Weitzmann*, 1982).

[21] Voir: *Grabar*, 1975. N 1, 2, qui les date des X[e] et XI[e] siècles. Voir également: Le Trésor de Saint-Marc de Venise. 1984. N 12, 18, qui sont datées de la fin du X[e] siècle et du début du XI[e] sièvle et de la fin du XI[e], début du XII[e] siècle respectivement.

[22] Voir: Les catalogues de l'exposition: La Bulgarie médiévale. 1980. N 354; Byzance. Paris, 1992. P. 272. Fig. 1; *Volbach W.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz am Rhein, 1968. N 200. P. 145.

[23] Sur le type de Hagiossoritissa, voir: *Touratsoglou J.* Εγνότονο από στεατίτη από την Βέροια // Ευφρόσυνον. Athènes, 1992. T. 2. P. 601—606.

[24] Voir: *Weitzmann*, 1982. P. 14. Des exemples caractéristiques de semblables revêtements de livres du XIV[e] et XV[e] siècles se trouvent au Trésor de Saint-Marc. Voir: Le Trésor de Saint-Marc de Venise. 1984. N 19. P. 176.

[25] Voir: *Grabar*, 1975. P. 46—47. N 19, qui considère que ces séries sont un ajout russe postérieur. Ce point de vue n'exclut pas l'usage de séries de perles semblables sur des oeuvres à l'époque byzantine.

[26] Un exemple caractéristique est le Calice qu'offrit au monastère de Vatopédi le despote de Ioannina, Thomas Preloumpos au troisième quart du XIV[e] siècle. Voir: Μονή Βατοπαιδίου, 1996. P. 479—480.

[27] Voir: *Grabar*, 1975. P. 46—47. N 19.

[28] Voir: Γεδεών Μ. Ό "Αυως: "Αναμνήσεις — ἔγγραφα — συμειώσεις. Κονσταντινούπολις, 1885. P. 145.

[29] Voir: Μονή Βατοπαιδίου, 1996. P. 518. Fig. 3.

[30] Voir: Μονή Βατοπαιδίου, 1996. P. 518.

[31] Voir: *Millet G., Pargoire J., Petit L.* Recueils des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Paris, 1904. P. 27. N 80.

[32] Par rapport à ces centres dans la région, voir: Μονή Βατοπαιδίου, 1996. P. 518, note 56.

[33] Voir: *Kühnel E.* Islamische Kleinkunst. Berlin, 1925. S. 28 et suiv.

[34] Voir: Μονή Βατοπαιδίου, 1996. P. 669. Note 59.

Катя Ловерду-Цигарида (*Фессалоники*)

ОКЛАД ИКОНЫ БОГОРОДИЦЫ ВИМАТАРИССЫ ИЗ МОНАСТЫРЯ ВАТОПЕД*

Резюме

Золотые, серебряные или серебряно-золотые оклады икон, переплетов рукописей и других драгоценных изделий, исполненных в основном из дерева, имеют длинную традицию в византийском искусстве, которая восходит к раннехристианским временам. Эти оклады, сделанные из тонких листов золота или другого драгоценного металла и украшенные при помощи различных техник (самая распространенная из которых — выпуклый рельеф), по нашему мнению, воспроизводят менее дорогостоящим способом иконы из константинопольских металлических иконостасов. О почитании, которым окружались оклады икон, свидетельствует ряд фактов: византийские авторы сочиняли стихотворные описания окладов; оклады часто использовались по нескольку раз;[3] их ремонтировали при помощи новых вставок и надставок даже при незначительных повреждениях;[4] старые поврежденные оклады особо почитаемых икон не снимались, а покрывались новыми поверх, как это было с окладом иконы Владимирской Богоматери, а также с окладом иконы Богородицы Виматариссы, о котором идет речь в этой статье, имеющей целью внести вклад в изучение этой отрасли декоративно-прикладного искусства, основы изучения которого заложил А. Грабар.

Эта икона, согласно традиционному мнению, появилась в монастыре еще до 892 г. и фигурирует в многих сказаниях о чудесах.[7] Под ее нынешним окладом, принадлежащим к различным периодам поствизантийского искусства,[9] сохранились фрагменты византийских окладов.

От первоначального оклада, вероятно, сохранились только верхняя и нижняя часть рамы, которая состоит из пластины (полосы) серебра, украшенной выемчатой эмалью трех цветов. Верхняя часть рамы имеет в качестве украшения ленту из дисков (ил. 1), — мотив, известный по архитектурному орнаменту XI в.,[11-12] по эмалям на церковной утвари XI в.[13] и встречающийся в рукописях. На пластине нижней части рамы в той же технике сделана ктиторская посвятительная надпись игумена монастыря: «Об оставлении грехов и прощении раба Божия монаха Феостирикта, игумена монастыря Ватопед, и всей во Христе братии». В сербских источниках[19] сохранилось это имя, которое носил игумен монастыря Ватопед в конце XII в., упоминающийся в связи со св. Саввой Сербским и его отцом Стефаном Неманей в 1192 и 1197 гг. Весьма вероятно, что этот игумен и был заказчиком оклада иконы Богоматери Виматариссы. Возможно, этот первый оклад закрывал одежды и лики, как это было на подобных иконах в Грузии, на двух иконах архангела Михаила из ризницы собора Св. Марка в Венеции,[21] а также на миниатюрной иконе Богородицы Агиосоритиссы,[23] которая, возможно, воспроизводит большую чеканную рельефную икону из драгоценного металла.

В XIV в. икона была покрыта новым окладом, фрагменты которого сохранились на вертикальных боковых сторонах рамы. Они состоят из накладных серебряных пластин, украшенных фигурными и орнаменталь-

* Номера сносок указаны в соответствии с примечаниями в статье.

ными перегородками в выпуклом рельефе. Эти рельефы можно разделить на две группы, различные по стилю. Однако обе группы — произведения одной мастерской, имевшей различные образцы. Подобное соединение декоративных мотивов можно встретить на иконе Богоматери из Оружейной палаты.[27] Для датировки этого оклада должно быть рассмотрено «старое сказание» из синаксаря, в котором говорится, что «при Стефане, государе Сербии, святая икона Богородицы Виматариссы, находившаяся в этом монастыре, была обновлена и украшена»,[28] т. е. в 1340 г.

В XVII—XIX вв. оклад претерпел много переделок.[29] Из них наиболее древняя часть — нимб, вделанный во второй половине XVI в. К концу XVII в. (1690 г.) принадлежит часть, закрывающая одежды и фон, которая датируется по надписи (Николаос Хрисохоос из города Николица, 1690 г.); эта часть оклада напоминает арабеску и по стилю приближается к окладам XIV в.

Во второй половине XVIII в. была вделана часть оклада, закрывающая мафорий на голове Богоматери. Наконец, венец и части, закрывающие первоначальный оклад с эмалью, были сделаны в середине XIX в. по заказу архимандрита Дионисия.[34]

Таким образом, с XII по XIX в. оклад иконы Богородицы Виматариссы из монастыря Ватопед обновлялся шесть раз. Эти работы производились в периоды экономического и культурного процветания, когда Афон и особенно монастырь Ватопед получали множество даров. Почитаемая икона Богородицы Виматариссы стала главным свидетелем не только благочестия, но и богатства дарителей.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ИЗ РАСКОПОК ВО ВЛАДИМИРЕ*

Ю. Э. Жарнов, В. И. Жарнова (*Владимир*)

С 1993 г. в восточной части исторического ядра Владимира на Клязьме, в так называемом Ветчаном городе, ведутся археологические исследования усадьбы, погибшей в феврале 1238 г.[1] Среди многочисленных и разнообразных находок, характеризующих материальную культуру древнерусского города первой трети XIII в., особое место занимает коллекция художественных изделий из камня и металла. В данной работе рассматривается лишь часть обнаруженных произведений прикладного искусства — две каменные иконы и вещи из уникального для Древней Руси клада предметов христианского культа.

Иконы были найдены в придонной части заполнения подвального помещения центральной жилой постройки усадьбы. Оба образка побывали в огне пожара, уничтожившего жилище, и оказались в подвале вместе с рухнувшими туда обожженными конструкциями дома.

На односторонней иконе из темно-серого, почти черного сланца изображен преподобный Савва Освященный, основатель известнейшего палестинского монастыря, составитель первого типикона, один из наиболее почитаемых церковью подвижников общежительного монашества. Икона прямоугольной формы, размеры лицевой стороны — 4,7—4,8 × 5,6 см, оборотной — 4,5—4,6 × 5,5 см, толщина — 0,6—0,7 см. Преподобный представлен по пояс, строго в фас, с благословляющей правой рукой и со свернутым свитком — в левой. Икона выполнена в невысоком рельефе, имеет сильно скошенную к фону узкую неорнаментированную рамку. Местами — на нимбе, одеждах, свитке, в углублениях букв — сохранилась позолота. Фон иконы, возможно, был окрашен — прослеживаются остатки какого-то обгоревшего покрытия.

Детально проработанные черты лица передают облик сурового пустынника: испещренный морщинами высокий лоб с каймой редких волос, заканчивающихся на макушке и у висков аккуратными завитками, сведенные к переносице брови, прямой тонкий нос с острыми, чуть раздутыми ноздрями, плотно сжатые губы, мощный раздвоенный подбородок, тонкая, резко опущенная вниз линия усов, небольшая борода, оставляющая открытым подбородок. Рельефный нимб с двойным контуром, немного скошенный к лику, украшен орнаментом в виде вьющихся растений, намеченных неглубокой резьбой.

С особой тщательностью исполнены мастером монашеские одежды Саввы. Под мантией преподобного, скрепленной на груди фибулой, видны горловина и узкий обшлаг рубашки, крестовидный орнамент аналава. Через фибулу пропущена некая, напоминающая платок, деталь одеяния. Одежды по краю оторочены полосами из выпуклых прямоугольников, имитирующих, по-видимому, нашивные украшения. Мантия дополнительно орнаментирована аналогичной каймой, образующей на ней подобие оплечья. Подобным образом, в виде полосы рельефных прямоугольников декорирован и свиток. Складки мантии обозначены двойными углубленными линиями — параллельными, пересекающимися, изогнутыми. Вся поверхность между ними заполнена тонкой штриховкой. Динамичной зигзагообразной ли-

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, согласно проекту № 97-01-00204.

нией переданы ниспадающие складки мантии и «платка».

О высоком профессиональном уровне резчика свидетельствует и изящный благословляющий жест правой руки с тонкими, удлиненными, с выгнутыми кончиками пальцев, передающими монограмму Христа.

На фоне, по сторонам от изображения, углубленной резьбой выполнены колончатые надписи. Прочтение правого от преподобного столбца букв, заключенных между ~-образным с двумя орнаментальными завитками титлом и сигмой, не вызывает затруднений: это традиционная передача греческого титула О АГІОС («святой»).

Столбец по левую от фигуры сторону составляют, по всей видимости, два слова. И если первое, под декоративным титлом, — имя преподобного (САВА), то второе, из-за неясного начертания двух последних знаков и сокращения слова, читается не вполне уверенно. Представляется, что лигатуру с буквой «пси» образует «ипсилон» — его верхние ветви, сливающиеся в поперечину из-за скола поверхности камня (подобный скол — между Ъ и П), хорошо различаются при уменьшении угла зрения. Последняя буква — вероятно, «сигма», заменяющая кириллическое С. Таким образом, второе слово следует читать как «ТУДОРОПЕПСИС», и оно, по-видимому, является славянской транскрипцией возможной греческой конструкции «ΘΕΟΔΩΡΟC» («дар божий») + ПЕΨЕІС («созревший, подготовленный») — «подготовленный к божьему дару». Подобное прозвище, в целом, синонимичное традиционному («Освященный»), видимо, точнее соответствует одному из эпизодов Жития преподобного: патриарху Иерусалимскому пришлось посвятить Савву в пресвитеры против воли последнего, не считавшего себя достойным этого сана.[2]

Эпиграфические особенности сближают икону с рядом произведений мелкой каменной пластики, включенных Т. В. Николаевой в «южнорусскую группу», большинством исследователей датируемых первой третью XIII в. Подробная характеристика их надписей была дана А. А. Медынцевой.[3] Можно указать на еще одну эпиграфическую параллель — надписи на серебряном кратире работы мастера Косты, датируемом разными исследователями в рамках всего XII в., хотя в работах, посвященных палеографическому анализу надписей, время изготовления сосуда не выходит за пределы первой половины века.[4]

Одним из основных аргументов, позволивших А. А. Медынцевой отнести близкие владимирской иконки к первой трети XIII в., явилась так называемая «неупорядоченная» орфография Ъ и О, рассматриваемая в качестве отражения процесса утраты редуцированных гласных.[5] На иконе с Саввой в первой части прозвища преподобного (ТУДЪРЬ) на месте этимологического О также употреблен Ъ, что как будто бы дает основание датировать икону предмонгольским временем. Между тем лингвистический анализ новгородских берестяных грамот позволил А. А. Зализняку уточнить представление об эволюции смешения Ъ и О — «эпоха распространения систем со смещением Ъ, Ь и О, Е начинается раньше (с первой половины XII в.) и кончается много позже, чем прежде предполагалось», — в XIV—XV вв.[6] Таким образом, факт «неупорядоченной орфографии Ъ и О не только не может служить надежным датирующим признаком, но и не всегда связан с процессом падения редуцированных. Подобные нарушения старославянской орфографии, по мнению В. Н. Щепкина, встречаются уже в древнейших русских рукописях XI в.[7]

Архаичное, типичное для XI—первой половины XII в. начертание многих букв (омега с высокой серединой, правильные треугольные петли Ъ, Р — в строке, В — с равновеликими петлями, Н — с горизонтальной перекладиной), сходство с надписью на кратире Косты позволяют опустить нижний хронологический рубеж изготовления иконы до середины XII в.

За исключением сланцевой известна лишь еще одна каменная иконка с изображением преподобного — стеатитовая, датируемая XII/XIII—первой половиной XIV в., из наборного диптиха, принадлежавшему ордену Госпитальеров на Родосе.[8] На этой небольшой прямоугольной иконе (3,8 × 2,9 см), по характеру резьбы относящейся к произведениям провинциальной (?) византийской мастерской, преподобный Савва также представлен по пояс, фронтально, в мантии, скрепленной фибулой; сходна и трактовка ликов. Но в отличие от владимирского, на стеатитовом образке преподобный держит в правой руке крест, а левая раскрыта перед грудью.

Достаточно многочисленны иконописные композиции наиболее почитаемых преподоб-

ных, прославившихся как духовные учителя и наставники, представителей различных форм православного монашества и основных центров христианского Востока.

Серия икон XII—XIII вв. с представленной в рост фронтальной фигурой преподобного, со свитком в левой и благословляющим или молитвенным жестом правой руки, происходит из монастыря Св. Екатерины на Синае.[9] Особенно близко владимирскому решение лика Саввы на иконе XIII в. со сценой Введения во храм и фигурами святых — огромный, прорезанный морщинами лоб, три «кустика» курчавых волос, мощный открытый подбородок, короткая раздвоенная борода.[10] Сходная трактовка лика представлена и на синайской иконе XII в. из собрания Порфирия Успенского.[11] С этим образом Э. Бакалова сопоставила одно из наиболее ранних сохранившихся фресковых изображений Саввы — в наосе церкви-гробницы Бачковского монастыря (вторая половина XII в.).[12]

Изображения Саввы Освященного особенно часто встречаются на стенах сербских храмов XIII—XIV вв., среди наиболее известных — росписи Студеницы, Жичи, Сопочан,[13] Милешевой.[14] Особое внимание к фигуре этого преподобного, помимо стремления иметь в храме образ покровителя общежительного монашества, в немалой степени определялось личностью первого иерарха автокефальной сербской церкви — Саввы Сербского (1169—1237 гг.), который, приняв постриг, взял имя палестинского преподобного и глубоко почитал его как своего духовного учителя. Именно по инициативе архиепископа были расписаны церковь Богородицы в Студенице, церковь и звонница в Жиче. Наиболее раннее изображение преподобного — в наосе студеницкой церкви (1208—1209 гг.) — исполнено греческим мастером; примечательна веерообразная форма чуть раздвоенной бороды — с открытым подбородком, но смыкающаяся ниже.[15]

По материалам балканских фресок XII—XIV вв., кажется, можно наметить эволюцию трактовки лика преподобного, выражающуюся в изменении формы его бороды — от небольшой, раздвоенной, с открытым подбородком, до окладистой, прикрывающей шею и опускающейся на грудь. Возможно, это произошло под воздействием иконографии тезоименитого сербского архиепископа; в данном контексте интересно изображение Саввы Освященного середины XIV в. в сопочанской часовне Св. Георгия среди епископов — Григория Богослова, Саввы Сербского, Арсения Сербского — и так же в епископских одеждах.[16]

Одно из ранних древнерусских изображений Саввы Освященного до Второй мировой войны находилось на северной стене церкви Спаса на Нередице (1199 г.).[17] К началу XX в. сохранилась лишь верхняя, по пояс, часть фронтальной фигуры святого с молитвенным жестом правой руки и развернутым свитком — в левой. Иконографическое решение лика преподобного близко студеницкому.

Имеются и более древние сведения о почитании преподобного на Руси. Житие Саввы Освященного, составленное Кириллом Скифопольским (ум. в 560 г.), наряду с Житиями Антония Великого и Евфимия Великого, было известно русским людям в древнеславянском переводе уже в XI в.[18] А. А. Шахматов убедительно показал, что славянский текст Жития преподобного послужил образцом и основным литературным источником для Нестора, заимствовавшего оттуда при составлении Жития Феодосия Печерского «не только отдельные фразы, но также более или менее обширные отрывки».[19] В Лавре Саввы Освященного больше года прожил игумен Даниил, совершивший в начале XII в. паломничество в Палестину и оставивший в своем «Житии и хождении» описание монастыря, гробницы преподобного.[20] Вероятно, одним из паломников XII—начала XIII в. были принесены на Русь, в Новгород, частицы гроба Саввы, некогда хранившиеся в кресте-реликварии, позднее оказавшемся в Гильдесгейме.[21] В Новгороде же, в 1154 г., при архиепископе Нифонте была сооружена единственная в Древней Руси церковь Саввы Освященного.[22]

В целом владимирская иконка является пока единственным произведением мелкой каменной пластики с изображением преподобного Саввы Освященного, найденым на территории Древней Руси. Иконографические особенности позволяют рассматривать эту икону как пример ранней трактовки преподобного, вероятно, дольше всего не подвергавшейся изменениям в восточных центрах византийского искусства.

На второй каменной иконе — стеатитовой односторонней прямоугольной (ее размеры — 2,6—2,7 × 3,7 × 0,5 см) — представлена уникальная для произведений мелкой пластики

сцена Раскаяния Петра, иллюстрирующая финал известного евангельского сюжета о предсказанном Иисусом отречении ученика. Стеатит обгорел, приобрел почти черный цвет, верхний левый угол иконы отколот, есть утраты и в правом нижнем углу. На рельефном неорнаментированном нимбе, одеждах, петухе, капители меньшей колонны сохранились следы позолоты. Икона имеет узкую рельефную рамку с многочисленными мелкими сколами, ее нижняя часть использована как подиум для фигуры апостола и колонн.

Петр представлен в рост, с изображенным фронтально торсом и на три четверти повернутой вправо головой. В ту же сторону развернуты и ступни параллельно поставленных босых ног. Немного склоненная голова апостола подпирается раскрытой ладонью правой руки; рука, согнутая в локте и поднятая до уровня плеч, в свою очередь, покоится на капители колонны. Левая рука также согнута в локте, ее кисть с тонкими с выгнутыми кончиками пальцев лежит на бедре. Несмотря на серьезные повреждения лика, хорошо читаются миндалевидные глаза с рельефным контуром век, страдальчески изогнутые брови, шапка курчавых волос и нижний край окладистой бороды.

Скол верхнего угла иконы затронул и фигуру птицы, расположившейся на капители более высокой колонны, но утраты в целом незначительны. Изображение петуха, возвещающего о сбывшемся предсказании Иисуса, также отличается тщательной проработкой деталей — чуть приоткрытого острого клюва, двойной бородки, мощных ног, мелкого оперения туловища и более крупных перьев хвоста и крыльев. На груди птицы заметны следы потертости рельефа.

С особым мастерством исполнены складки и орнаментированная выпуклыми квадратиками кайма гиматия и короткой, до колен, туники. Переданные двойными штрихами линии складок покрывают всю поверхность одеяний апостола, а ниспадающие динамичным зигзагом края гиматия образуют пышную драпировку. Рельеф гиматия над левом плече имеет незначительные повреждения, слегка заглажена кайма туники на правым коленом апостола. Декоративное решение драпировки дополняет тонкая гравировка стволов колонн (винтовая и сетчатая), имеющая следы потертости. Орнамент капителей и баз повторяет декор каймы гиматия и туники.

В правом верхнем углу иконы, по свободному фону, вырезана углубленной линией колончатая кириллическая надпись: ПЕТРЪ. Не имеющее четких хронологических признаков начертание букв, составивших имя апостола, целесообразно сопоставить с надписью на сланцевой иконе. Практически идентичны геометричные Т и П, а также Ъ — с треугольной петлей и заходящей вправо верхней чертой. В отличие от образка с Саввой Освященным, у ~-образного декоративного титла нет орнаментальных завитков; иное начертание имеет и Р, мачта которой, изогнутая посередине, далеко выходит за строку. В целом все же можно говорить о сходстве надписей владимирских икон, и прежде всего — в использовании в обоих случаях декоративного титла.

Истоки, эволюция, различные редакции иконографии сцены Раскаяния Петра, образующей самостоятельную композицию или являющейся финальным эпизодом одной из сцен страстного цикла — Отречения Петра, — рассмотрены в работах Н. В. Покровского, Е. К. Редина, Г. Милле.[23] Опираясь, в первую очередь, на наблюдения Г. Милле и на такие детали стеатитового рельефа, как колонны и короткая туника апостола, можно наметить вероятный иконографический прототип владимирской иконки.

Сидящий на колонне петух является едва ли не древнейшим элементом рассматриваемой композиции,[24] использовавшимся, судя по изображениям IV—VI вв., в основном в сцене предсказания Иисусом отречения ученика (рельефы Латеранского саркофага, Брешианского реликвария, плакетки Британского музея, двери римской церкви Санта Сабина, мозаика равеннской церкви Сант Аполлинаре Нуово).[25] Впрочем, в одном из самых ранних вариантов сцены Раскаяния (миниатюра Хлудовской псалтири IX в.)[26] птица располагается на земле, у ног апостола, как и на рельефах многих раннехристианских саркофагов (в сцене предсказания отречения Петра).[27] Наиболее близки владимирскому изображения петуха на колонне в иллюстрированных Евангелиях XI—XII вв. — Парижском в Национальной библиотеке (gr. 74), в библиотеке Лауренциана во Флоренции (VI.23), Гелатском в Институте рукописей им. Кекелидзе (Q-908) и др.[28]

Изображение колонны, служащей опорой скорбящему Петру, известно по ряду памятников XII—начала XIII в. (миниатюры Евангелий — библиотека Лауренциана (VI.23), Гелатском (Q-908), Берлинском (gr. qu 66), росписи Тимотесубани и др.),[29] однако, обычно, следуя древней традиции, фигуру склонившегося под тяжестью душевных мук апостола представляли без опоры. Только с середины XIV в. в монументальной живописи колонна-подпорка становится почти обязательным элементом сцены (фрески церквей Федора Стратилата в Новгороде, Св. Климента в Охриде, Богоматери в Матейче и др.).[30]

Еще одна иконографическая особенность владимирского варианта «Раскаяния Петра» — короткая туника апостола — также находит себе аналогии среди миниатюр — на пергаментах Парижского Евангелия (Paris, gr. 74) второй половины XI в. По мнению Г. Милле, подобное одеяние, обычное для слуг, позволившее Петру остаться некоторое время неузнанным во дворе первосвященника, является одним из признаков эллинистического (антиохийского) прототипа миниатюр этой рукописи.[31]

Таким образом, иконографическим образцом автору стеатитовой иконы, вероятно, послужила миниатюра Евангелия, восходящего к уже упоминавшимся иллюстрированным Евангелиям XI—XII вв.

Манера исполнения рельефов и особенности эпиграфики позволяют отнести иконы со сценой Раскаяния Петра и изображением Саввы Освященного к произведениям одной художественной мастерской, и, по всей видимости, над ними работал один резчик.

В целом стиль резьбы владимирских икон характеризуется сочетанием пластического и орнаментально-графического направлений. Если первое определяет скругленность общих контуров, выпуклость ликов и не прикрытых одеждами частей тела, а также фигуры петуха, то для второго, помимо одноплановости композиции, свойственны особые приемы трактовки одеяний, архитектурных и иных деталей — в первую очередь так называемые трубчатые складки и рельефная кайма. Мастер использует два варианта складок, переданных сдвоенными штрихами. Почти прямые, жесткие, они образуют на поверхности одежд рисунок, который подчас далек от реальных форм (например, складки на плечах Саввы, повторяющие общий контур фигуры, скорее должны были веером расходиться от фибулы). Другие, круглящиеся, обычно с незамкнутыми концами, стремящиеся передать положение тела, группируются в основном у локтей и на бедрах. Сдвоенными углубленными линиями подчеркнуты резчиком и обнаженные колени Петра, и складки на ладонях Саввы. Неподвижная или ниспадающая динамичными зигзагами рельефная кайма — оконтуренная полоса выпуклых прямоугольников — являлась, судя по активному ее использованию в композициях обеих икон, излюбленным орнаментальным приемом резчика. Детальная проработка усложненных изгибов каймы, определяющих весь рисунок драпирующихся частей одежд, демонстрирует высокий технический уровень мастера и служит его своеобразным личным клеймом, знаком «мастера рельефной каймы».

Глубокое знание иконографии, профессиональные навыки резчика по камню, одинаково уверенно использующего породы различной твердости, тончайшая пластическая передача ликов и жестов, духовная мощь и лаконичная простота образов, специфический материал (стеатит) и техника золочения камня — все эти черты икон из Владимира выдают руку греческого мастера. Кириллические же надписи являются признаком работы на заказ, выполненной, вероятно, на Руси. По данным археологии и эпиграфики, иконы следует датировать в пределах второй половины XII в. — 1238 г. Учитывая то обстоятельство, что некоторые стилистические особенности рельефов — удлиненные тонкие пальцы с выгнутыми кончиками, сложные зигзагообразные края драпировок в сочетании с прямыми и изогнутыми «трубчатыми» складками — находят параллели среди фресковых и мозаичных изображений позднекомниновского периода (храмы в Старой Ладоге, Курбинове, Монреале, Торчелло и др.), время исполнения икон, по-видимому, можно ограничить последней третью XII—началом XIII в.

Сопоставив владимирские рельефы с произведениями византийской мелкой пластики, нетрудно убедиться, что для вещей, исполненных мастерами империи до начала XIII в., не характерны ни «трубчатые» складки, ни рельефная кайма. По данным Й. Калаврезу-Максейнер, подобная трактовка драпировок появляется на стеатитах лишь в палеологовское время; XIII веком датируется ею и единствен-

ная, весьма среднего уровня икона с рельефной каймой.[32] Между тем так называемое «жемчужное» обрамление нимбов, а также одежд (особенно лоратных облачений) и аксессуаров (тронов, книг и др.) является достаточно обычным для прикладного искусства Византии X—XII вв. орнаментальным мотивом. «Жемчужная» кайма представлена, в частности, на рельефах таких разнородных произведений, как парижская пластина из слоновой кости с изображением коронующейся Христом императорской четы — Романа II и Евдокии, бронзовый литой триптих (Богоматерь с младенцем и святителями) из собрания Музея Виктории и Альберта в Лондоне, серебряный ковчег Константина Дуки из Оружейной палаты, моливдовул императорицы Ефросинии (ГЭ).[33] Подобное же решение нимбов встречается и на стеатитах.[34] О том, что манера передачи драпирующихся одежд «трубчатыми» складками сложилась в комниновское время, свидетельствуют, помимо владимирских и еще двух византийских иконок, также найденных на территории Древней Руси (киевский стеатит со сценой Уверения апостола Фомы, обломок иконы из Новгорода с изображением святителя),[35] и точно датируемые рельефы на фасадах Успенского (1158—1160 гг.) и Дмитриевского (1194—1197 гг.) соборов Владимира, церкви Покрова на Нерли (1165 г.).[36]

Владимиро-суздальская фасадная скульптура предоставляет широкий сравнительный материал для изучения основного орнаментального мотива владимирских икон — рельефной каймы. «Жемчужная» отделка одежд, тождественная кайме из выпуклых прямоугольников, появляется лишь на рельефах Георгиевского собора Юрьева-Польского (1230—1234 гг.),[37] тогда как для изображений на храмах Владимира наиболее характерна гладкая оконтуренная полоса, хотя встречается и кайма из выпуклых колец или косых рельефных штрихов;[38] последние два варианта определяют декор изображений на фасадах церкви Покрова на Нерли и четырехликой капители из Боголюбова.[39] То обстоятельство, что «трубчатые» складки и «жемчужная» кайма встречены вместе только на рельефах Георгиевского собора, не следует рассматривать как свидетельство относительно позднего (20—30-е годы XIII в.) исполнения владимирских образков. В контексте общего развития каменной пластики не столь важно, какой вариант орнаментации каймы был избран резчиком. Более существенным является сам факт широкого использования подобной отделки изображаемых одежд святых, свойственной скорее парадным облачениям императоров или архангелов, чем монашеской мантии и костюму слуги. Сочетание же обоих приемов рельефной трактовки одежд дают уже памятники 60-х годов XII в. — владимирский Успенский собор и церковь Покрова на Нерли.

Открытие во Владимире каменных икон со сценой Раскаяния Петра и изображением преподобного Саввы Освященного имеет решающее значение для исследования наиболее яркого течения в домонгольской мелкой пластике, представленного рельефами с изображением Распятия (Княжа Гора), князей Бориса и Глеба из рязанского Солотчинского монастыря, Богоматери Никопеи с архангелами и князьями Борисом и Глебом (ГРМ), Симеона Столпника и Ставрокия из Новгорода, Димитрия Солунского из Каменец-Подольского и Новгорода.[40] Эти вещи впервые были сгруппированы Т. В. Николаевой, посчитавшей их продукцией южнорусской (киевской) художественной мастерской первой трети XIII в.;[41] аналогичной точки зрения придерживается и В. Г. Пуцко («группа мастера Распятия»).[42] По мнению же А. В. Рындиной, рязанская икона и образок с Симеоном и Ставрокием имеют среднерусское происхождение и датируются концом XIII—началом XIV в.[43] Помимо анализа объединяющих черт манеры исполнения рельефов и эпиграфики, Т. В. Николаевой была намечена и внутренняя хронология группы; ее тезис о более ранней дате изготовления иконы с Симеоном и Ставрокием, по сравнению с рязанской, поддержала и А. В. Рындина.[44] А. А. Медынцевой, в свою очередь, была развита идея Т. В. Николаевой о почерковом сходстве надписей ряда икон.[45]

Владимирские находки, бесспорно, по основным признакам (эпиграфика, трактовка облачений) стоят в одном ряду с произведениями этой группы. Более того, икона с Саввой и кающимся Петром позволяют, исходя из тенденции нарастания орнаментальности в разделке плоскости, хронологически упорядочить эту группу. Вероятно, автор владимирских икон стоял у истоков данного направления в домонгольской каменной пластике, разработал его главные принципы: использование «труб-

чатых» складок и рельефной каймы из оконтуренной полосы прямоугольников при передаче одежд и употребление декоративного титла. Именно подобные титла следует считать группообразующим эпиграфическим признаком.[46] Видимо, как и в случае с рельефной каймой, употребление неуместного по правилам орфографии титла определялось стремлением резчика придать изображению особую парадность.

Наиболее близка владимирская новгородская икона с Димитрием Солунским, далее в условном хронологическом порядке следуют рельефы с изображением Димитрия Солунского (Каменец-Подольский), Симеона и Ставрокия, Распятия, Богоматери Никопеи, Бориса и Глеба. Хорошо прослеживаемая эволюция заданной «мастером рельефной каймы» исполнительской манеры (появление дополнительной орнаментации одежд кружками, штриховкой «в елочку» и косую клетку, растительными элементами; упрощение зигзага каймы), вероятно, не выходит за рамки домонгольского периода: городище Княжа Гора прекратила свое существование в результате нашествия, о создании рязанской иконы, видимо, не позднее 30-х годов XIII в. косвенно свидетельствует бесспорная близость шиферных изображений князей (особенно ликов и общей схемы трактовки одеяний) белокаменным рельефам фриза северного фасада Дмитриевского собора.[47]

Тот факт, что на территории Центральной и Северо-Западной Руси обнаружено большинство произведений этой группы, в том числе и самые ранние вещи, подтверждает мнение А. В. Рындиной о среднерусском происхождении икон. Возможно, деятельность «мастера рельефной каймы» и его первых учеников приходится на эпоху великого князя Всеволода Большое Гнездо, а саму мастерскую следует локализовать во Владимире на Клязьме. Вероятно, представители мастерской принимали участие в создании рельефов Дмитриевского и Георгиевского соборов.

Манера резьбы школы «мастера рельефной каймы» оказала серьезное влияние не только на резчиков домонгольского времени, ориентировавшихся на ее приемы трактовки одеяний,[48] но и явно прослеживается на иконках XIV в. из Новгорода и Центральной Руси.[49] Сами же каменные иконы со сценой Раскаяния Петра и изображением преподобного Саввы Освященного — это первые произведения мелкой пластики Владимиро-Суздальской Руси, сопоставимые по своему художественному уровню с признанными шедеврами белокаменной архитектуры и фасадной скульптуры, фресками Дмитриевского собора, суздальскими Златыми вратами.

* * *

Клад* был обнаружен в том же жилище, что и каменные иконки, на дне подвала, в небольшой ямке. Вещи находились в двух берестяных свертках, перевязанных веревками и уложенных в яму друг на друга.

В верхнем, меньшем пакете оказалась серебряная чаша — полусферическая (диаметр венчика — 12 см), на конусовидном поддоне (диаметр основания — 6 см, высота — 3,5 см), шов соединения прикрывал узкий ребристый поясок. Поддон под тяжестью заполнения подвала вдавился внутрь чаши, ее высота до деформации достигала 8 см. На дне сосуда выгравировано изображение шагающего грифона. Невысокий прямой каннелированный венчик подчеркивался каймой чеканных четырехлепестковых розеток, под которой по тулову чаши были выгравированы шесть пальметт. Две из них, тщательно исполненные и расположенные на одной оси, вероятно, изначально украшали чашу, остальные нанесены позднее менее искусным мастером. Гравированным геометрическим орнаментом украшен и внешний край основания поддона. На розетках, первоначальных пальметтах, гравировке поддона сохранились остатки позолоты. В контексте рассматриваемого клада чашу с грифоном, по-видимому, правомерно атрибутировать как потир — литургический сосуд. Аналогичные по форме серебряные чаши происходят из кладов, найденных в Киеве (1876 г.), Чернигове (1989 г.), Эльвкарлебю (1717 г.), а также из кургана у Таганчи.[50]

Во втором берестяном свертке обнаружены два серебряных энколпиона, четыре каменных крестика-«корсунчика», серебряное ожерелье, завернутый в расшитую шелковую ткань кусок ладана, складень из семи серебряных иконок с изображениями, выполненными в технике перегородчатой эмали.

---

* Предлагаемое описание вещей клада следует рассматривать в качестве его предварительной публикации.

Большой энколпион (7,6 × 10,9 см, без оглавия) был помещен в чехол, сделанный из двух трапециевидных кусков ткани, обе стороны которого украшали тисненые позолоченные серебряные бляшки, образующие шестиконечный процветший крест на лицевой стороне и голгофский — на оборотной. Энколпион снизу вдевался в чехол и, за исключением бусины-ушка, был им прикрыт. В оглавии сохранились остатки гайтана — сложенной вдвое тесьмы.

Энколпион принадлежит к широко распространенному в Древней Руси типу рельефных крестов-складней с изображением Распятия на лицевой створке и Богоматери с младенцем — на оборотной. Их производство обычно связывают с Киевом и его округой, датируются кресты, как правило, XII—началом XIII в., хотя встречаются и экземпляры XI в.[51] Энколпион был отлит с использованием каменной формы, изображения выполнены в очень высоком рельефе, позолочены. Все рельефы подписные. В боковых медальонах лицевой створки — Богоматерь и Иоанн Богослов, в верхнем — Иоанн Предтеча. В медальонах оборотной створки изображены святые воины — Георгий, Дмитрий, Нестор (?).

Энколпион был заполнен коричневой массой, имевшей крестовидное углубление с остатками — фрагментами хранившейся реликвии.

Серебряный энколпион меньших размеров (4 × 6,9 см, без оглавия) находился в мешочке с затяжной горловиной из золототканой тесьмы. Рельефный складень принадлежит к достаточно редкому типу, по форме напоминает так называемые «сирийские» энколпионы: четырехконечные, с немного расширяющимися концами. Оглавие того же типа, что и у большого креста — биконическая полая с ребристыми поясками бусина. Энколпион не раскрывается — штифт замка в древности был расклепан.

Изображения выполнены в высоком рельефе, сопровождены надписями, местами сохранилась позолота. Поверхность креста серьезно корродирована, что, безусловно, исказило первоначальный вид рельефов обеих створок. Всю плоскость лицевой створки занимает «Распятие». Вертикальная часть креста с монограммой Христа и титулом «НИКА» не поместились на верхней ветви энколпиона, и она получила дуговидное завершение, вышла за пределы нижней ветви и полочка со ступнями Христа. Под рельефно выделенной поперечиной креста — поясняющая кириллическая надпись: РАППАТНЕ (Распятие). На оборотной створке представлена сцена Вознесения — Богоматерь типа Оранты, с руками, поднятыми перед грудью, и простирающие к ней руки архангелы Михаил и Гавриил.[52] Манера исполнения (большеголовые фигуры с крупными кистями) и иконографический тип Богоматери датируют энколпион концом XII—первой третью XIII в.

Вместе с крестом в мешочек, по-видимому, было положено и ожерелье из серебряных позолоченных предметов: восьми крестовидных с криновидными завершениями подвесок,[53] десяти полых ребристых бусин и литой круглой (3,5 см) с массивным ушком для подвешивания иконки. Фронтальное изображение архангела (вероятно, это Михаил) в лоратных одеждах, с лабарумом и сферой, относится к хорошо разработанному в византийском искусстве иконографическому типу, многократно воспроизведенному, в частности, на рельефах змеевиков.[54] Фигура окантована двойным рельефным ободком с поперечной насечкой, по его внутреннему полю идет нечитаемая надпись, — по-видимому, трисвятая песнь. На оборотной стороне — гравированное изображение процветшего шестиконечного креста и монограмма Христа с переставленными буквами.

Складень состоял из семи серебряных позолоченных иконок — прямоугольных пластинок, загнутые края которых образовали бортик высотой 2—3 мм; размеры немного выпуклой лицевой стороны — 2,4—2,5 × 6,2—6,3 см. Контуры заполненных эмалью лотков не идентичны, но, вероятно, при их изготовлении использовался один шаблон; перегородки сделаны из серебра и золота. Эмаль местами выкрошилась или корродирована, но в целом хорошей сохранности. Цветовую гамму составили восемь тонов: синий, красный, бирюзовый, желтый, белый, черный, телесный, светло-охристый.

В бортиках иконок имелись отверстия для крепления к тканой основе, однако образки были приклеены к семи дощечкам. Последние оказались сшитыми между собой нитями (на оборотной стороне прослеживаются три линии стежков и отверстия). На свободном поле дощечек, образуя орнаментальную рамку, были также приклеены 33 серебряные позолоченные тисненые бляшки — «S»-образные и в форме

двойного трилистного крина. Бляшки, как и иконки, имели отверстия по краю, т. е. первоначально их использовали в качестве нашивных украшений. Сходные «S»-образные бляшки окаймляют медальоны с эмалевыми и гравированными изображениями деисусной композиции на оплечье саккоса московского митрополита Алексея (середина XIV в.).[55] Известны и бармы царя Алексея Михайловича в виде матерчатого оплечья с нашитыми киотцами, составляющими Деисус.[56] По-видимому, рассматриваемые иконки и бляшки также первоначально украшали оплечья княжеского облачения или одеяния церковного иерарха.

Представленные на иконках фигуры Иисуса и избранных святых даны в рост, фронтально, на подножиях. Обычных для эмалевых изображений сопроводительных надписей на иконках нет.

В центре композиции — Иисус: в бирюзовом хитоне с красно-белой полосой клава, в синем гиматии с красной каймой. Правая рука представлена в благославляющем жесте, левая, закрытая складками гиматия, удерживает Евангелие.

Иисуса окружают фигуры святых воинов-мучеников в княжеских шапках, — по всей видимости, это Борис и Глеб. По правую от Христа руку изображен, вероятно, св. Борис. Он в бирюзовой тунике, украшенной городчатым орнаментом, с сине-красно-белой полосой клава, красно-желто-охристой каймой по подолу и красно-желтым поручем, скрепленный на правом плече красно-синей круглой фибулой плащ — синий с красной окантовкой и белыми сердечками, имитирующими листья плюща. Сапоги красные, шапка со светло-охристой опушкой, белой тульей и красным «Y»-образным украшением тульи. Складки плаща переданы не только продольными перегородками, но и изломом нижнего контура каймы. Нимб и подножие — желтые с красным контуром, подножие дополнительно орнаментировано синими треугольниками. Левая рука святого прикрыта плащом, в правой — мученический крест (белый). Под рукой, на тунике, показан, по-видимому, сине-красно-белый прямоугольник таблиона, который должен располагаться на плаще.

Изображение св. Глеба мало отличается от облика брата — те же черты лица (чуть изогнутые светло-охристые брови, длинный прямой нос с раздутыми ноздрями, сведенные к носу черные зрачки глаз, красные губы сердечком, светло-охристые волосы), идентичный костюм, но у Глеба чуть пышнее прическа, иное украшение тульи княжеского головного убора (красная точка с синим каплевидным навершием), другая цветовая гамма канвы подола туники (красно-сине-белая), меньше сердечек на плаще и треугольникоа нв подножии.

Фигура апостола Петра располагалась по правую руку от Бориса. Он изображен в бирюзовом, с красной каймой хитоне, в синем гиматии, правая рука — с молитвенным жестом, в левой — свиток. Нетрадиционен выбор парного ему святого — это, видимо, Николай Мирликийский. Святитель представлен в епископских одеждах: в белом омофоре с красной каймой и охристыми крестами, в синей с широкой бело-красной каймой и красной горловиной фелони, в длинном бирюзовом подризнике, из-под которого едва виднеются красные сапоги. Правая рука дана в благословляющем жесте, скрытая фелонью левая поддерживает Евангелие. Если эта пара святых не образовалась случайно, при компоновке складня, то, возможно, присутствие и сочетание изображений апостола и святителя в складне объясняется патронимическим характером фигур.

Композицию замыкают фигуры молодых святых воинов-мучеников. По прическам — копне кудрявых волос, едва прикрывающих уши, и длинным прямым зачесанным за уши прядям воины атрибуируются как Георгий и Димитрий. На святых бирюзовые туники, синие плащи с орнаментом в виде вьюна с белыми и желтыми почками, красные сапоги. У обоих в правой руке — мученические кресты, левая скрыта под плащом. Как и на изображениях святых князей, прямоугольники таблионов оказались на туниках.

Уверенное владение техникой расположения перегородок, свободное варьирование манеры передачи одежд (геометрическая и орнаментальная),[57] хорошее знание иконографических особенностей святых, богатая цветовая гамма как будто выдают руку византийского мастера. Настораживает лишь недоразумение с таблионом — даже на таких неумело выполненных изображениях воинов, как пара колтов из владимирского клада 1865 г.,[58] они на положенном месте. В целом икона складня — уникального портативного иконостаса — можно уверенно отнести к лучшим произведениям

эмальерного искусства, найденным на территории Древней Руси.

Культовый характер вещей клада и ряда других предметов, найденных на усадьбе,[59] позволил предположить, что ее владельцем являлся священнослужитель. Примечательно и то, что по археологическим данным был сделан вывод о существовании на территории двора мастерской, по-видимому, занимавшейся и изготовлением церковной утвари. Таким образом, исследуемая усадьба древнего Владимира может служить аналогом известной новгородской усадьбы художника и священнослужителя второй половины XII—начала XIII в. — Олисея Гречина.[60] Помимо предоставления важной информации об исторической топографии и социальном статусе жителей одного из районов блистательной столицы Северо-Восточной Руси первой трети XIII в. раскопки серьезно расширили источниковую базу исследований древнерусского прикладного искусства, его связей с византийской художественной средой.

---

[1] *Жарнов Ю. Э.* Раскопки в «Ветчаном городе» // АО 1993 г. М., 1994; *Он же.* Раскопки во Владимире, в «Ветчаном городе» // АО 1994 г. М., 1995; *Он же.* Раскопки усадьбы в «Ветчаном городе» Владимира // АО 1995 г. М., 1996.

[2] Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. М., 1906. Кн. 4. С. 131—133. Репр. изд. — М., 1993.

[3] *Медынцева А. А.* Подписные шедевры древнерусского ремесла: Очерки эпиграфики XI—XIII вв. М., 1991. С. 110—125 (далее — *Медынцева*, 1991).

[4] Там же. С. 100—106.

[5] Там же. С. 120.

[6] *Янин В. Л., Зализняк А. А.* Новгородские грамоты на бересте. М., 1986. С. 103.

[7] *Щепкин В. Н.* Русская палеография. М., 1967. С. 118.

[8] *Hetherington P.* Byzantine Steatites in the Possession of the Knights of Rhodes // The Burlington Magazine. London, 1978. T. 120, № 909. P. 811—820. Fig. 31; *Kalavrezou-Maxeiner J.* Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985. P. 180—184. Fig. 102 (далее — *Kalavrezou-Maxeiner*, 1985).

[9] *Sotiriou G., M.* Icônes du Mont Sinaï. Athènes, 1956. T. 1. Fig. 62, 139, 141, 180 (далее — *Sotiriou*, 1956); *Петров Н. И.* Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев, 1912. Вып. 1. С. 12—13, рис. 18 (далее — *Петров*, 1912); *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Табл. 334.

[10] *Sotiriou*, 1956. Fig. 180.

[11] *Петров*, 1912. С. 12—13. Рис. 18.

[12] *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977. С. 95, 98—99, 144—145. Рис. 146.

[13] *Petković V. R.* La peinture serbe du Moyen Age. Beograd, 1934. T. 2. P. 8, 11, 12, 21, 52. Табл. II (далее — *Petković*, 1934).

[14] *Радојчић С.* Милешева. Београд, 1971. С. 83—85. Табл. 48.

[15] *Petković*, 1934. Табл. II.

[16] *Ђурић В. Ј.* Свети Сава Српски — нови Игнатије Богоносец и други Кирил // ЗЛУ. 1979. № 15. С. 100.

[17] *Мясоедов В. К.* Фрески Спасо-Нередицы. Л., 1925. Табл. XLIII-2.

[18] *Шахматов А. А.* Несколько слов о Несторовом Житии Феодосия // ИОРЯС. 1896. Т. 1, кн. 1. С. 46—65 (далее — *Шахматов*, 1896).

[19] *Шахматов*, 1896. С. 50.

[20] ППС. СПб., 1883. Т. 1, вып. 3. С. 53—56.

[21] *Шляпкин И. А.* Русский крест XII в. в Гильдесгейме // Вестник археологии и истории. СПб., 1914. Вып. 22. С. 36—45.

[22] Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950. С. 29; *Полубояринова М. Д.* Раскопки церкви Саввы Освященного в Новгороде // СА. 1965. № 1.

[23] *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. 308—309 (далее — *Покровский*, 1892); *Редин Е. К.* Мозаики равеннских церквей. СПб., 1896. С. 114—116. Рис. 29 (далее — *Редин*, 1896); *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos: 2^e^ ed. Paris, 1960. P. 345—360 (далее — *Millet*, 1960).

[24] *Millet*, 1960. P. 353.

[25] *Volbach W. F.* Early Christian Art. London, 1961. Fig. 89, 98, 103; *Редин*, 1896.

[26] *Щепкина М. В.* Миниатюра Хлудовской псалтыри: Греческий иллюстрированный кодекс IX века. М., 1977. Л. 38 об.

[27] *Покровский*, 1892. С. 115.

[28] *Millet*, 1960. P. 353, 360. Fig. 368, 373; *Покровский*, 1892. Рис. 152; *Покровский Н. В.* Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII в. СПб., 1887. С. 27, 35, 43 (далее — *Покровский*, 1887).

[29] *Millet*, 1960. P. 360; *Покровский*, 1887. С. 35, 43; *Привалова Е. Л.* Роспись Тимотесубани: Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1980. С. 69, 213—214. Рис. 25.

[30] *Millet*, 1960. P. 354—358.

[31] *Millet*, 1960. P. 353.

[32] *Kalavrezou-Maxeiner*, 1985. P. 45. Fig. 106.

[33] *Лихачева В. Д.* Искусство Византии IV—XV вв. Л., 1986. С. 196; *Банк А. В.* Прикладное искусство Византии IX—XII вв. М., 1978. Рис. 21, 23, 51; *Bank A.* L'Art Byzantin dans les musées de l'Union Soviétique. London, 1977. Fig. 205—206, 249.

[34] *Kalavrezou-Maxeiner*, 1985. Fig. 21—23, 24a, 30—31.

[35] *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня: XI—XV вв. М., 1983. Кат. 35, 94 (далее — *Николаева*, 1983).

[36] *Вагнер Г. К.* Скульптура Древней Руси: XII в. Владимир. Боголюбово. М., 1969 (далее — *Вагнер*, 1969).

[37] *Вагнер Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси: Юрьев-Польской. М., 1964. Табл. III, XIV, XVII, XIX и др.

[38] *Вагнер,* 1969. Рис. 61, 62, 68, 69, 153, 154, 160, 180, 181, 157 и др.

[39] *Вагнер,* 1969. Рис. 54, 87, 90, 105 и др.

[40] *Николаева,* 1983. Кат. 20, 30, 32, 33, 36, 38.

[41] *Николаева Т. В.* Каменная иконка, найденная в Новгороде // ПКНО, 1974. М., 1975 (далее — *Николаева,* 1975); *Николаева,* 1983. С. 20—23.

[42] *Пуцко В. Г.* Киевская сюжетная пластика малых форм (XI—XIII вв.) // Зборник посветен на Бошко Бабич. Прилеп, 1986. С. 176—177.

[43] *Рындина А. В.* Древнерусская мелкая пластика: Новгород и Центральная Русь XIV—XV вв. М., 1978. С. 30—43 (далее — *Рындина,* 1978).

[44] *Николаева,* 1975. С. 222; *Рындина,* 1978. С. 41.

[45] *Медынцева,* 1991. С. 111—125.

[46] Правда, орнаментальное титло отсутствует на иконе «Богоматерь Никопея» и имеется на фрагменте иконы из Новгорода, не включенной нами в рассматриваемую группу.

[47] *Вагнер,* 1969. Рис. 248, 264, 266.

[48] *Николаева,* 1983. Кат. 22, 37, 39, 279, 355 и др.

[49] *Рындина,* 1978. Рис. 4—8, 20 и др.

[50] *Даркевич В. П.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.). М., 1966. Кат. 13, 26; Наследие варягов — диалог культур. Стокгольм; Москва, 1996. С. 74—76.

[51] *Зоценко В. Н.* Об одном типе древнерусских энколпионов // Древности Среднего Поднепровья. Киев, 1981.

[52] *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 357—367.

[53] Подвески подобной формы, но тисненые, обнаружены в кладах из Владимира (1865 г.) и у с. Кресты Тульской губернии (1876 г.); *Корзухина Г. Ф.* Русские клады IX—XIII вв. М.; Л., 1954. С. 140—141, 146. Табл. LX (далее — *Корзухина,* 1954).

[54] *Николаева Т. В., Чернецов А. В.* Древнерусские амулеты-змеевики. М., 1991. С. 40—57.

[55] *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X—XIII вв. Л., 1971. С. 83.

[56] *Макарова Т. И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975. С. 83.

[57] Там же. С. 14—15.

[58] *Корзухина,* 1954. С. 146.

[59] Помимо клада и двух каменных икон, на территории усадьбы обнаружены два энколпиона, две иконки, хорос, колокол, сделанные из бронзы, а также серия нательных крестов (по пять — каменных и бронзовых). Из погибших в пожаре 1238 г. жилых построек происходит около 50 бронзовых деталей переплетов не менее чем четырех книг, скорее всего религиозного содержания (переплет одного из манускриптов украшала бронзовая крестовидная накладка).

[60] *Колчин Б. А., Хорошев А. С., Янин В. Л.* Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981.

Yuri Zharnov, Valentina Zharnova (*Vladimir*)

WORKS OF DECORATIVE AND APPLIED ART FROM EXCAVATIONS IN VLADIMIR

Summary

Since 1993 on the site of the old town in the eastern part of Vladimir-on-Klyazma archaeologists have been studying an estate destroyed in February 1238. Among the numerous and varied finds which characterise the material culture of this early Russian town in the first third of the 13th century several specimens of decorative and applied art which show a high quality of execution, namely, two small stone icons and some items from a unique mediaeval Russian trove consisting entirely of objects for Christian worship.

The slate icon (4.7 × 5.6 × 0.7 cm) bears a half-length representation of St Sabas, the founder of the famous monastery in Palestine. He is portrayed strictly en face in monk's robes. The fingers of his right hand joined in a gesture of blessing convey the monogram of Christ; his left hand is holding a scroll. On either side of the figure is a vertical inscription in Cyrillic.

The steatite icon (2.7 × 3.7 × 0.5 cm) shows the scene of «Peter's Repentance». The icon has been damaged by fire. Peter is depicted full length, leaning on the capital of a column. He is gazing at a rooster asleep on the capital of a higher column. The apostle is wearing a short tunic and himation. In the upper righthand corner is the vertical inscription «PETER» in Cyrillic.

The trove, which was found in the cellars of the central dwelling on the estate, includes some silver objects, a chalice, two encolpia, a necklace, a

folding icon with seven images executed in cloisonne enamel, and also four stone «korsunchik» crosses and a piece of incense.

The silver hemispherical chalice (diameter — 12 cm, height — 8 cm) is engraved with a gryphon walking on the bottom. Along the rim runs a band of chased four-petalled rosettes with six palmettes engraved beneath it. The outer edge on the base of the chalice's cone-shaped stem is engraved with ornament.

The large silver-gilt encolpion (7.6 × 10.9 cm) is a fine specimen of the widespread type of relief folding icon-crosses with the Crucifixion on the front and the Virgin and Child on the reverse. The side medallions on the front panel depict the Virgin and St John the Divine, with John the Baptist on the upper medallion. The medallions on the reverse panel show the warrior saints, SS George, Demetrius and Nestor (?). All the reliefs are inscribed with the names.

The smaller encolpion (4.1 × 7.4 cm) resembles the so-called «Syrian» encolpia in form, the ends of the arms of the cross being slightly flared. The whole surface of the front panel is taken up by the Crucifixion. There is an explanatory inscription in Cyrillic under the relief cross-bar on the cross. The whole vertical axis of the reverse panel is taken up by the Virgin Orans with arms upraised before her. The side branches bear half-length profile figures of the archangels Michael and Gabriel with arms outstretched towards the Virgin.

The necklace consisted of eight cruciform pendants with wedge-shaped tops, ten ribbed beads and a circular icon (3.5 cm in diameter). The front bears a relief portrayal of the Archangel Michael (?) in lorate robes, with a labarum and sphere; the reverse is engraved with a six-branched flowering cross and Christ's monogram.

The folding icon consisted of seven silver-gilt icons (6.3 × 2.5 cm) executed in cloisonne enamel technique. The icons show Christ, SS Boris and Gleb, the Apostle Peter and St Nicholas, and the warrior saints St George and St Demetrius. The figures of Christ and the saints are full length and frontal on pedestals. The enamel is well preserved. The colour range consists of eight tones: dark blue, red, turquoise, yellow, white, black, flesh tint and light ochre. The icons were glued to seven small boards fastened to one another; thirty-three silver-gilt embossed plates were also stuck to the free margin of the boards, forming an ornamental frame.

The set of objects discovered during archaeological excavations, mainly small stone and enamelled items, considerably extends the source base for the study of mediaeval Russian applied art of the 12th to the first third of the 13th century and its connections with Byzantine artistic culture.

ТЕМА ТЕОФАНИИ В ТРУДАХ А. Н. ГРАБАРА И ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ ЕВЛОГИЙ ИОАННА БОГОСЛОВА

В. Н. Залесская (*Санкт-Петербург*)

В настоящее время нами выявлены пять групп ранневизантийских евлогий Иоанна Богослова, связанных с его культом.[1] Эта атрибуция была бы невозможна без использования того огромного фактического материала и его оригинальной интерпретации, которую содержат трехтомная монография А. Грабара[2] о раннехристианских мартириях и его же книга об ампулах Монцы и Боббио.[3] Особенно плодотворной для нашей цели оказалась идея ученого о связи структуры мартирия с идеей теофании в апокалиптическом аспекте.

Из многих памятных мест Малой Азии, посещаемых паломниками, первенствующая роль принадлежала Эфесу. Этот город упоминается в различных по времени раннесредневековых путешествиях пилигримов, от знаменитого «Peregrinatio ad loca sancta» аббатисы Этерии конца IV в. и до «Путника» Антонина из Плаценции конца VI в.[4] Многократно перестраивавшаяся знаменитая базилика Св. Иоанна возникла на месте мартирия IV в. и просуществовала до 1304 г., когда была превращена в мечеть.[5] Перед алтарем храма, над крестообразной по форме могилой, по преданию, вырубленной в скале самим Иоанном Богословом, был воздвигнут киворий. Средневековый Эфес был прославлен не только мартирием Иоанна. После собора 431 г. в городе была возведена церковь, посвященная Богородице. Грот семи эфесских отроков был третьей достопримечательностью города. Известно достаточное количество как ранневизантийских, так и относящихся к X—XII вв. евлогий-образков, связанных с культом семи отроков; среди них значительное место занимают византийские и древнерусские змеевики. Христианская легенда, прообразом которой является миф о спящем Эндимионе (его грот, по легенде, находился около Эфеса), получила распространение и в мусульманской среде, а талисманы с исламизированными именами отроков со времени развитого средневековья и до наших дней пользуются огромной популярностью во многих странах Ближнего Востока.[6]

Среди ампул, небольших, типа флаконов, сосудов для освященного масла или воды, связь которых с Малой Азией общепризнана,[7] имеется группа предметов с изображением на одной стороне стоящего между двумя стилизованными деревьями персонажа в длинной одежде, с книгой в руках. Противоположную сторону занимает сидящий и пишущий святой. Характерные позы обоих персонажей, их иконография, детали композиций (форма пюпитра, кодекса и стиля в руках пишущего) позволяют, несмотря на отсутствие надписей, увидеть в этой паре хорошо известную по византийским миниатюрам сцену — Иоанн Богослов диктует Писание своему ученику Прохору.[8] Деревья, окружающие Иоанна, — пальмы, символизирующие бессмертие, — обычные атрибуты этого евангелиста, равно как и Богоматери. По археологическим данным, такие ампулы не выходят за пределы VI в., что подтверждают находки двух аналогичных экземпляров в Сардах. Верхней датой служит 615 г. — год гибели города.[9] Композиция «Иоанн Богослов, диктующий Прохору» известна только по миниатюрам, датируемым не ранее X в., доиконоборческие же образцы, представлявшие, вероятно, христианскую версию классической античной композиции, состоящей из пишущего поэта и вдохновляющей его музы, до нас не дошли. Косвенным подтверждением их существования являются западноевропейские миниатюры VIII в. с аналогичными сюжетами. Таким образом, цен-



Ампула с изображением Иоанна Богослова. Глина. VI в. ГЭ



Ампула с изображением Прохора. Глина. VI в. ГЭ

ность этой группы ампул состоит прежде всего в том, что представленные на них сюжеты являются наиболее ранними иконографическими изводами одной из классических композиций развитого византийского искусства. Спорными остаются вопросы о том, происходило ли это событие в Эфесе или на острове Патмос, и идет ли речь о записи Апокалипсиса или Евангелия. Согласно приписываемому Прохору апокрифическому «Хождению Иоанна Богослова», действие происходит на Патмосе, где Иоанн получает не только Откровение, но и создает Евангелие, пергаменная копия которого затем была перенесена в Эфес.[10] В Деяниях же Иоанна сказано, что Евангелие было написано апостолом именно в Эфесе. В любом случае, учитывая как факты находок в Эфесе[11] ампул с изображением Иоанна Богослова, диктующего Прохору, так и исключительный культ апостола в этом городе, есть достаточно оснований для определения этой группы памятников как эфесских.

На другой группе ампул на одной стороне под опирающейся на витые колонки аркой расположено круглое сооружение, которое венчает крест; на противоположной стороне — аналогичные арка и колонны, между которыми находятся ведущие к вратам лестничные марши. Перед нами условное изображение закрытого храмика-усыпальницы, поднятого над особым подвальным помещением — криптой — и имеющего лестницу. Собственно усыпальница мыслилась находящейся в крипте, а в верхнем помещении над мощами стоял алтарь, каковой на данной группе ампул представлен отдельно. Подобные архитектурные конструкции были приняты для изображения языческих героонов, а также для генетически связанных с ними христианских мартириев.[12] У входа в усыпальницу в приоткрытых вратах помещен персонаж в длинной одежде, держащий украшенную крестом книгу. Стилистически и отчасти иконографически он напоминает евангелиста на ампулах с Иоанном и Прохором. Сходны расположение складок одежды, положение рук с книгой, а передача колонок, несущих арки, и колонок пюпитра Прохора тождественна.

Эта формальная связь с ампулами первой группы заставляет предположить то же происхождение и для ампул с мартириями, тем более что мартирий-базилику Иоанна в Эфесе отличал прежде всего ярко выраженнй план креста. Предположение К. Метцгер[13] об изображении на этих ампулах сцены Воскрешения Лазаря неубедительно. Лазаря всегда изображали в виде спеленутой мумии, на рассматриваемых же памятниках фигура задрапирована в плащ. Известные ныне ампулы этой группы поступали только с малоазийской территории: ампулы из собрания Лувра и Гос. Эрмитажа происходят из коллекции П. Годена, купленной в Смирне.[14] Для этой группы евлогий отсутствуют какие бы то ни было археологические подтверждения даты, однако сама конструкция представленных мартириев указывает на доиконоборческое время.

Некоторую разновидность рассмотренной группы образуют ампулы с изображением на одной стороне святого с посохом под аркой, а на другой — равноконечные кресты в обрамлении концентрических кружков. Изображение святого под аркой имело двоякую символику: оно обозначало мартирий, т. е., с одной стороны, свидетельствовало о мученической



Ампула с изображением мартирия Иоанна Богослова. Глина. VI в. ГЭ



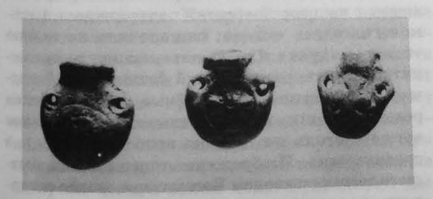
Ампула с изображением мартирия епископа Тимофея. Глина. VI в. ГЭ



Ампула с изображением мартирия. Глина. VI в. ГЭ



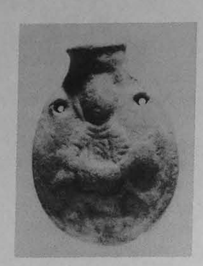
Оборотная сторона ампулы с изображением мартирия епископа Тимофея



Микроампулы с крестами. Глина. VI в. ГЭ



Микроампула с розеткой. Глина. VI в. ГЭ



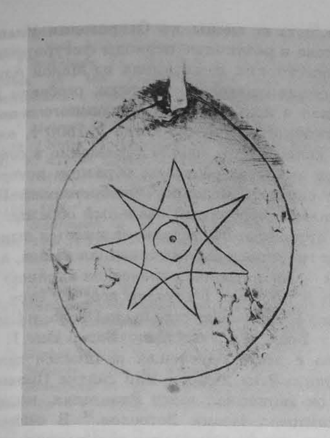
Ампула с изображением Христа из сцены Второго пришествия. Глина. VI в. ГЭ



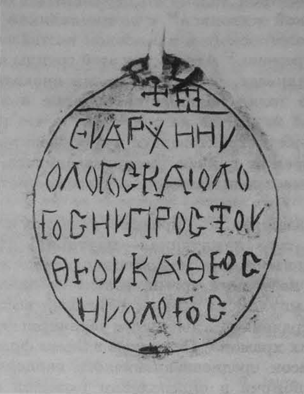
Ампула с изображением всадника из сцены Второго пришествия. Глина. VI в. ГЭ

смерти, но, с другой стороны — арка как знак триумфа указывала на посмертное торжество.[15] Крест на обороте ампулы заменял более развернутое на других евлогиях изображение гроба святого.[16] Что касается стоящей под аркой фигуры, то она могла представлять как Иоанна Богослова, так и мученика Тимофея. Последнее предположение более вероятно, так как описанный персонаж иконографически отличен от святого на ампулах первой и второй групп. Кроме того, посох в его руках указывает на епископский сан.[17] Первым же епископом Эфеса, поставленным, по легенде, еще апостолом Павлом, был Тимофей. Его культ в Эфесе слился с культом Иоанна Богослова, так как день памяти Иоанна был 8 мая, а Тимофея — на следующий день.

Среди купленных в Смирне ампул имеется значительное количество сосудиков с крестами в медальонах, обрамленных концентрическими кружками, точками или создающими ленточное плетение штрихами. Равноконечные, как правило, кресты имеют расширяющиеся профилированные рукава, между концами которых иногда помещаются гравированные кружки или точки-углубления. Концы некоторых крестов заканчиваются «слезками». Среди евлогий этой группы преобладают маленькие, почти вдвое меньше обычных образцов, ампулы. Их высота колеблется от 3,8 до 2,8 см, а диаметр вместилища — от 2 до 1 см. Такую же форму и размеры имеют и ампулы со штампованными многолепестковыми розетками на обоих сторонах. Неусложненная форма креста говорит в пользу ранней — доиконоборческой — даты, а неоднократные находки таких ампул именно в Эфесе указывают на местное производство. День памяти Иоанна Богослова носил название ʽροδισμός, буквально розовник.[18] Это восходящее еще к языческим временам торжество было связано с погребальными церемониями в честь Адониса, поскольку роза, воспринимавшаяся как кровь героя, символизировала возрождение. В день Иоанна Богослова розами осыпались место его погребения и алтарь посвященной ему церкви. Этот обычай был принят во всех храмах Иоанна, но он распространялся и на некоторых других святых, дни памяти которых приходились на май или июнь. Как отмечают греческие менологии и как записал русский паломник игумен Даниил в своем хождении, в праздник ʽροδισμός, на могиле Иоанна в Эфесе появлялся κόνις, а паломники «взымают персть ту святую на исцеление всякого недуга».[19] Это свидетельство, конечно, не указывает на то, что паломники «взымали» именно осыпавшуюся розовую пыльцу. Но в праздник роз, когда могила Иоанна Богослова была осыпана цветами, что же еще могли они собирать с могильной плиты? Наше предположение в некоторой степени подтверждает и этимология слова «κόνις»; оно значило не только «пепел», «прах» или «пыль», но могло применяться и как специальный ботанический термин — «пыльца».[20] Целебные же свойства розы были широко известны еще в античное время и столь же широко использовались и в средние века. Изображение этого цветка, бывшего также символом Богоматери, могло соединять оба главных эфеских культа. Что касается микроампул с розетками, то их декор, казалось бы, мог прямо указывать на цветочное содер-



Медальон с семиконечной звездой и крестами. Серебро, позолота. Конец XV в. ГЭ



Оборотная сторона медальона с надписью, содержащей текст Апокалипсиса. Серебро, позолота. XV в. ГЭ

жимое сосудика. Ампулы с крестами производились при разных мартириях: известны палестинский,[21] сирийский[22] и египетский[23] варианты. Эфесские ампулы дают еще один тип — малоазийский.

Ампулы пятой группы относятся к категории так называемых сосудиков с всадниками. На одной стороне таких евлогий представлен некий едущий на лошади или осле персонаж. Его обращенную в фас голову окружает нимб, на некоторых образцах украшенный выпуклыми точками, так что он напоминает драгоценную диадему. Так же передан на ряде образцов и богатый декор упряжи коня. Фигура всадника, сидящего боком (как амазонка), развернута на зрителя. В руках он держит раскрытую книгу с обозначенными письменами. Иногда книга бывает закрыта и на ее окладе четко выделяется крест. На другой стороне сосудика представлен сидящий верхом всадник на несущейся галопом лошади. При всей условности и примитивности изображения быстрый бег животного — в противоположность первому изображению именно лошади, а не осла — подчеркнут. Ноги лошади подогнуты, как при прыжке, а всадник наклонился вперед, прижав согнутые ноги к бокам коня. Существуют две разновидности позы этого всадника: иногда он представлен как орант с поднятыми и раскрытыми наружу ладонями рук, чаще же он в правой руке держит некий предмет с крестообразным завершением (если исходить из изображений на античных памятниках — это факел), а левой правит конем. Нет оснований, как предполагает К. Метцгер,[24] видеть в описанной сцене «Бегство в Египет». Посадка на осляти боком встречается в изображениях не только Богоматери, но и Христа (ср., например, «Въезд в Иерусалим»), а также различных святых, не воинов. Кроме того, предмет, который этот всадник держит в руках, является не чем иным, как только книгой.

Сходство описанной композиции с миниатюрой IX в. из иллюстраций «Откровения Иоанна Богослова» в Государственной библиотеке г. Трира позволяет увидеть ту же сцену и на рассматриваемой группе памятников. Это — «Второе пришествие»: на коне с раскрытой книгой в руках едет Господь, сопровождаемый ангелами с факелами.[25] «И вот, конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, который праведно судит и воинствует. Очи у него как пламень огненный, и на голове его много диадем. Он имел имя написанное, которое никто не знал, кроме его самого... Имя ему: Слово Божие. И воинства небесные следовали за ним» (Откр. 19: 11—14).

Итак, на этой группе евлогий имеется самый ранний в византийской иконографии образец сцены Второго пришествия, до сих

пор известной только по образцам западноевропейской живописи[26] и по памятникам позднепалеологовского и в основном поствизантийского времени.[27] Атрибуция этой группы ампул устанавливает, что изображения апокалиптического толка появляются впервые в византийском искусстве не в XIV в.,[28] а что подобные сюжеты трактовались и в ранневизантийское время, причем воспроизводились, как показывает наш пример, на массовом материале.

На ампулах, как правило, давались изображения того памятника — мартирия, фрески или иконы, которым особенно славился город. Так, в настоящее время, только по палестинским ампулам из Монцы возможно восстановить утраченное живописное убранство иерусалимских храмов.[29] Открытые в Эфесе фрагменты фресок средневизантийского периода[30] не могут помочь в определении сюжетов малоазийских ампул. Однако, рассматривая группу евлогий со сценой Второго пришествия, следует обратить внимание на то обстоятельство, что в нартексе базилики Иоанна вблизи южного входа в храм, с которого начинался круговой обход паломниками усыпальницы, были открыты части мраморного рельефа с изображениями всадников.[31] Фрагментарность обломков не позволяет реконструировать первоначальную композицию, можно лишь сделать два заключения: всадники представлены в развевающихся одеждах на стремительно несущихся конях, и они не относятся к типу «драконоборцев». Не был ли этот расположенный при входе в храм рельеф иллюстрацией того, «чему надлежит быть вскоре?» (Откр. 1: 1).

В настоящем контексте любопытен также найденный в крипте вблизи Никомидии памятник: хранящаяся в ГИМ белоглиняная расписная иконка рубежа XIII—XIV вв. с изображением архангела Михаила с копьем на мчащемся коне.[32] Технические особенности этой керамической иконы, вероятно, также евлогии, указывают на ее производство в районе Никеи,[33] т. е. сцены из Откровения Иоанна Богослова в различные периоды фигурировали на византийских памятниках из Малой Азии.

Апокалиптическая тематика, особенно популярная в искусстве палеологовского и поствизантийского времени, когда к 1500 г. ожидался конец света, нашла отражение в современных амулетах-оберегах, образцом которых может служить недавно приобретенный Гос. Эрмитажем серебряный овальный образок. На одной стороне этого медальона имеется выполненная гравировкой семиконечная звезда, а на другой — пятистрочная греческая надпись: Ἐν ἀρχῇ ῆν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ην πρὸς τὸν Θεὸν, καὶ Θεὸς ην ὁ λόγος. («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», Ин. 1: 1). Именно с этого изречения начинался текст, начертанный на кодексе или свитке Прохора, когда он записывал текст Евангелия, которое ему диктовал Иоанн Богослов.[34] В сегменте над надписью помещены два четырехконечных крестика, один из которых вписан в квадрат. Семиконечная звезда — один из космогонических символов, указывающих, вероятнее всего, на вселенское торжество Бога-Слова. Другой символ — крестик в квадрате — означает божественное покровительство четырем сторонам света.[35]

Этот образок-оберег, который, исходя из палеографических особенностей надписи, где сочетаются буквы унциального и минускульного письма, следует считать поздневизантийским памятником и датировать XV в. При отсутствии художественных достоинств этот предмет имеет исключительно историко-культурную ценность, так как относится к той эпохе, когда после Флорентийской унии (1439 г.) в Византии шла ожесточенная богословская полемика с латинянами, в том числе и о сути божественного Логоса. Судя по ремесленному характеру исполнения образка, подобные предметы должны были иметь массовое распространение и, таким образом, пропагандировать ортодоксальное вероучение.

---

[1] *Залесская В. Н.* Ампулы-евлогии из Малой Азии (IV—VI вв.) // ВВ. 1986. Т. 47. С. 182—190.

[2] *Grabar A.* Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, 1972. T. 1—3 (далее — *Grabar*, 1972).

[3] *Grabar A.* Les ampoules de Terre Sainte. Paris, 1958 ((далее — *Grabar*, 1958).

[4] *Шалина И. А.* Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 203—207.

[5] *Keil J., Miltner F., Hörmann H.* Forschungen in Ephesos: Die Johanniskirche / Ed. Österreichischen

archäologischen Institut. Wien, 1951. Bd 4, Hf. 3. S. 18 (далее — *Keil, Miltner, Hörmann*, 1951).

[6] *Piatnitsky Yu.* The Cult of the Seven Youths of Ephesos in the Postbyzantine Icons // 100 Jahre Österreichischen Forschungen in Ephesos: Internationales Symposion. Wien, 1995. S. 44.

[7] *Metzger C.* Les ampoules à eulogie du musée du Louvre // Notes et documents de musée de France. Paris, 1981. P. 41—58 (далее — *Metzger*, 1981).

[8] *Buchthal H.* A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives // DOP. 1961. Vol. 15. P. 129—130.

[9] *Hanfmann G. H. M.* The Tenth Campaign at Sardis, 1967 // Bulletin of the American School of Oriental Research. Jerusalem; Bagdad, 1968. N 191. P. 10—11.

[10] *Пятницкий Ю. А.* Образ св. Иоанна Богослова в поствизантийском искусстве // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. СПб., 1996. С. 60—62.

[11] *Metzger*, 1981. P. 45.

[12] *Grabar*, 1972. T. 1. P. 96—97.

[13] *Metzger*, 1981. P. 48—49.

[14] *Залесская В. Н.* Прикладное искусство // Коллекция музея РАИК в Эрмитаже. СПб., 1994. С. 112, 136—137.

[15] *Grabar*, 1972. T. 1. P. 91—92.

[16] *Kötzche-Breitenbruch L.* Pilgerandenken aus dem Heiligen Land // Jahrbuch für Antike und Cristentum. Aschendorf, 1984. Bd 11. S. 229—246.

[17] *Rodermacher F.* Ein romanischer Geisselstab im Bonner Landesmuseum // Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. 1979. Bd 33. Hf. 1/4. S. 12—23.

[18] *Joret Ch.* La rose dans l'Antiquité et au Moyen âge. Paris, 1892. P. 108—109.

[19] Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли // ПЛДР: XII век. М., 1980. Вып. 2. С. 28—29, 628—629.

[20] *Liddell H. G., Scott R.* Greek-English Lexicon. Oxford, 1930. Part 5. P. 977.

[21] *Grabar*, 1958. Pl. X—XI, XXIII, XXV, XXXII, XLI.

[22] *Forest Ch., J. D.* Fouilles à la Municipalité de Beyrouth (1977) // Syria. 1982. T. 59. Fasc. 1—2. P. 34—35. Fig. 3, 15.

[23] Ägypten Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil: Katalog zur Ausstellung. Wiesbaden, 1996. S. 163—167. N 138—139, 141, 146.

[24] *Metzger*, 1981. P. 18.

[25] *Zalesskaya V.* La représentation des visions apocalyptiques sur les monuments éphesiens du VI^e siècle // 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos: Internationales Symposium. Wien, 1995. S. 66.

[26] *Landes R.* Relics, Apocalypse and the Deceits of History. London, 1995. P. 346—368.

[27] *Garidis M.* L'ange à cheval dans l'art byzantin // Byz. 1972. T. 42. Fasc. 1. Pl. IV, VII—XII.

[28] *Bréhier L.* Les visions apocalytpiques dans l'art byzantin // Arta şi archeologia revista. Bucarest, 1930. Fasc. 4. P. 1—10.

[29] *Grabar*, 1958. P. 65—68.

[30] Ephesos. Der neue Führer: 100 Jahre österreichische Ausgrabungen 1895—1995 / Hrsg. P. Scherrer. Wien, 1995. S. 238—241.

[31] *Keil, Miltner, Hörmann*, 1951. S. 258.

[32] Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. С. 153. № 1003.

[33] *Залесская В. Н.* Византийская белоглиняная расписная керамика в собрании Эрмитажа: Каталог. Л., 1985. С. 6.

[34] *Ševčenko N.* The Cave of the Apocalypse: ΠΡΑΚΤΙΚΑ. Ι Μονὴ ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου 900 χρονία ἱστορικῆς μαρτυρίας (1088—1988). Ἀθῆναι, 1989. P. 169.

[35] *Moreau J. B.* Les grands symboles méditerranées dans la poterie algérienne. Alger, 1976. P. 15—27.

Vera Zalesskaya (*Saint-Petersbourg*)

LE THÈME DE THÉOPHANIE DANS LES OEUVRES DU PROFESSEUR A. GRABAR ET LES EULOGIES DE JEAN LE THÉOLOGIEN

Résumé

Le premier groupe de ces eulogies est constitué par deux représentations présentant certaines caractéristiques constantes: à l'avers entre deux arbres stylisée un personnage debout, de face vêtu d'une tunique longue, tenant le livre et au revers un personnage assis, tourné ver la droite et écrivant sur ses genoux. Il s'agit donc bien d'une scène assez connu par des nombreuses illustrations des manuscrits byzantin-Saint Jean le Théologien recevant l'inspiration de la main de Dieu et dictant à son scribe Prochoros.

Sur le second groupe d'ampoules à l'avers on trouve un arc, surmontant un petit autel sur lequel est placée une croix. Il s'agit d'une image banale de l'intérieur d'un édifice de culte, et de la croix triomphante sur l'autel. Du côté opposé devant l'édifice semblable on voit sur l'escalier un personnage

debout de face portant le livre avec une croix. Du point de vue stilistique et iconographique ce personnage masculin ressemble à l'évangéliste sur les ampoules du premier groupe avec saint Jean le Théologien et Prochoros.

Le troisième groupe est constitué par ampoules dont un côté est décoré d'un personnage masculin debout sous un arc tenant dans sa main droite un bâton pastoral. La face opposé porte une croix de forme grecque à branches égales.

Les ampoules du quatrième groupe sont de deux types: les une ont sur leurs faces des petites croix grecques dont les bras sont creusés d'une incision axiale, les autres portent sur les deux faces un motif floral — rosace à maintes pétales arrondis et courts disposée autour d'un petit cercle central. Qu' est-ce que pouvait contenir ces flacon minuscules? Comme c'est mentionné dans les textes des synaxaires grecs et comme le témoigne le pélerin russe Daniel dans son «Journal de voyage» (XII[e] siècle) le 8 mai, le jour de rodismos sur le tombeau de saint Jean à Ephèse apparaissait le soidisant «konis» que les pèlerins prennaient pour guérir des maladies Il est évident qu'au jour de rodismos quand le tombeau du Théologien était parsemé de fleurs les pèlerins devaient receuillir de la dalle funéraire le pollen de rose. La vertu curative de la rose était connu en Antiquité et largement uniliser au Moyen âge. L'effigie de cette fleur qui éait aussi le symbole de la Mère de Dieu devait réunir deux cultes épèsiens — du Théologien et de la Vierge.

Les ampoules à eulogie du cinquième groupe portent sur leurs faces l'image des cavaliers. Le personnage assis en amazone avec le livre ouvert sur ses genoux c'est Dieu lue-même suivi de ses anges, également à cheval. Quelque peu réduite et divisée en deux parties cette scène occupe les flancs des ampoules portantes sur leurs faces l'image des cavaliers qui peuvent être considéres comme la représentation de la Parousie selon la vision apocalytpique de Jean le Théologien.

К ИСТОРИИ ПРИЕЗДА А. Н. ГРАБАРА В СОВЕТСКИЙ СОЮЗ

(из писем А. Н. Грабара к Д. С. Лихачеву)*

В некрологе Андрея Николаевича Грабара, написанном Б. Н. Лосским, сказано: «В послевоенные годы Андрей Николаевич побывал и в России, где он и Юлия Николаевна (жена А. Н. Грабара. — *Л. С.*) встретили преданного друга в лице академика Лихачева».**

О том, насколько сильным было желание А. Н. Грабара посетить Россию, точнее, бывший Советский Союз, в каких городах ему хотелось побывать и как долго ему пришлось ждать этой поездки, свидетельствуют несколько писем А. Н. Грабара к Д. С. Лихачеву, хранящихся ныне в архиве Пушкинского Дома, в фонде Д. С. Лихачева (№ 769).

I

Париж, 17.2.62

Глубокоуважаемый
Дмитрий Сергеевич,

вчера отослал корректуру моей статьи, печатающейся у Вас.[1] В целом набор сделан хорошо, но есть несколько пропусков и кое-какие ошибки в примечаниях, которые, надеюсь, будут исправлены без затруднений.

Между тем Ваше министерство прислало недавно телеграмму в здешнее министерство иностранных дел, в отделение культурных сношений с заграницей, о том, что принят к исполнению мой проект поездки в СССР с научной целью. Этот проект будет осуществлен в порядке обмена посещений русских и французских ученых (на основании «Протокола» на этот предмет, утвержденного обоими правительствами[2]).

Я, конечно, очень рад, что мое желание совершить научную поездку в СССР будет осуществлено, и в качестве французского академика спешу поделиться этой новостью с Вами, как академиком советским. Тем более, что Вы сочувственно отнеслись к моему проекту и были так любезны, что в одном из Ваших писем обещали показать мне раскопки в Новгороде. По «Протоколу» моя поездка должна продолжаться месяц. Она будет посвящена работе над иллюстрированными рукописями (византийскими и русскими) в Ленинграде и Москве, и над памятниками древнерусского искусства в тех же городах, а также в Ногороде и в Владимиро-Суздальской области. Я просил прибавить Киев и Тифлис, и для этого продлить поездку на 1—2 недели. Но на это пока ответа не получено. Список рукописей, которые меня интересуют, послал давно в СССР, надеюсь, что он дошел до тех учреждений, которые занимаются разрешением работы над этими рукописями.

Остается один вопрос, с которым я позволяю себе обратиться к Вам. В моей поездке меня хотела бы сопровождать моя жена, ни-

---

* При подготовке публикации мы пользовались консультациями О. А. Белобровой, за что выражаем ей глубокую благодарность.

** См.: *Лосский Б. Н.* Памяти Андрея Грабара // ВИД. Л., 1991. Вып. 23: XVIII Международный конгресс византинистов (Москва, 8—15 августа 1991). С. 313. То же в газете: Русская мысль (Париж). 1990.

когда не бывавшая в России (она по происхождению болгарка, но французско-подданная, как и я). Ей очень хотелось бы побывать в СССР и помочь мне в работе. Хотя она по образованию врач (заведующая лабораторией в Institut Pasteur[3]), но за долгую совместную жизнь со мной она приобрела много вкуса и знания в области археологии и может с успехом помочь мне в работе. Она хорошо говорит по-русски.

Моя просьба заключается в следующем. Само собой, что расходы на поездку отсюда до СССР и обратно моей жены мы берем на себя, но было бы очень важно содействие со стороны приглашающих (мне кажется, что для меня это симметричное (аналогичное. — *Л. С.*) учреждение, т. е. Академия), для двух вещей: 1) разрешить моей жене сопровождать меня в моей поездке по СССР, и 2) устройство материальной стороны моего пребывания в СССР таким образом, чтобы мы могли жить и передвигаться вместе (например, чтобы в отелях и поездках нам бы представляли два места, комнату на двух и т. д.).

Я, может быть, ошибаюсь, обращаясь с этим к Вам, но здесь в министерстве мне посоветовали обратиться к кому-либо из знакомых мне коллег в СССР, и я следую этому совету. Если я ошибаюсь, прошу меня извинить за беспокойство.

Мне предлагают указать, когда в 1962 году я хотел бы поехать в СССР. Я дал два срока: или в сентябре—октябре или, если неудобно, в июне (конец июня)—июле. Хорошо ли я выбрал? До конца июня я занят.

Всего доброго. Уважающий Вас

А. Грабар.

[1] См.: *Грабар А. Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. М.; Л., 1962. Т. 18. С. 233—271. Следует заметить, что это первая публикация научного труда А. Н. Грабара на его родине, после эмиграции. После этого в ТОДРЛ были опубликованы еще две статьи А. Н. Грабара. См.: Библиография печатных работ А. Н. Грабара, под 1966 и 1981 г., в наст. изд.

[2] Материалы, связанные с осуществлением данного «Протокола», хранятся в архиве РАН (Ф. 579, Иностранный отдел Президиума АН СССР. Научно-организационные материалы. Франция. 1956—1968).

[3] О Юлии Николаевне Грабар см.: *Грабар А. Н.* Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

II

Париж, 27 июля 62 г.

Глубокоуважаемый
Дмитрий Сергеевич,

только что кончился учебный год и мы вступили в полосу летних каникул. Зимний сезон был для меня не очень удачным, были болезни, пришлось даже оперировать глаз. Но теперь как будто все опять пришло в порядок.

Тем временем до меня дошел оттиск моей напечатанной у Вас статьи, и я очень доволен ею, тем, как она выглядит в печатном виде. Опечатки есть, но мало, и только одна т. наз. «догадка» («театрах» вместо «тетрадях»). Большое спасибо за содействие в напечатании этой работы.

Наконец дошла очередь и до моей командировки в СССР, в порядке обмена учеными. Мой отъезд назначен на 15 сентября, и мое пребывание в СССР должно продолжаться один месяц. Ваша Академия, как это делается в таких случаях, берет на себя организацию моего пребывания в СССР, и я не знаю, в каком порядке я буду посещать города: Москву, Владимир-Суздаль, Ленинград и Новгород. Но очень надеюсь, что ко времени, когда мы с женой будем в Ленинграде, Вы будете там, и я буду иметь удовольствие познакомиться с Вами и, может быть, посмотреть что-нибудь под Вашим руководством.

Желаю Вас хорошенько отдохнуть во время этих каникул и, надеюсь, до скорого свидания.

Уважающий Вас

А. Грабар.

III

Париж, 23 дек. 62 г.

Глубокоуважаемый
Дмитрий Сергеевич,

пользуюсь новогодним перерывом лекций, чтобы обратиться к Вам с просьбой, которая назрела у меня давно, но которую мне все не удавалось Вам изложить. У меня есть ученица, француженка по языку, гречанка по происхождению (с курьезным именем собственным: Демократия), Демократия Хеммердилер, (так? — *Л. С.*) которая работает главным образом в области средневековых переводов с греческого на славянский.

Мне пришло в голову поручить ей переиздание с критическим комментарием «Странствий» Григоровича-Барского, в начале 18-го века, хотя бы в части, касающейся Греции. Она достаточно знает русский язык, читает легче, чем мы, греческий курсив 18-го века (у Барского это попадается, на рисунках) и знает все, что следует, о тех местах в Греции, которые Барский описывает и изображает на своих рисунках. Так как мы археологи, нас интересует экземпляр рукописи Барского, в которой текст сопровождается рисунками. Этот экземпляр (единственный?) находился когда-то в собрании Уварова и должен был бы находиться там, где находятся все рукописи этого собрания.

Моя большая просьба к Вам, Дмитрий Сергеевич, помочь мне указанием: в какую библиотеку или архив мне обратиться с просьбой сделать и прислать мне микрофильм этой рукописи, включая рисунки? Если рисунки в отдельной тетради, можно было бы сфотографировать только эту тетрадь. Года два тому назад мы попробовали получить микрофильм «Странствий», но, не зная, что существует несколько списков, мы не указали, что нам нужен список с рисунками. Поэтому микрофильм, который нам прислали (без рисунков), нас не удовлетворил (был снят список <библиотеки> Академии наук), но, не зная, где находится список с рисунком, мы с тех пор не делали новых попыток получить то, что нас интересует.

Заранее благодарю за помощь в этом деле, которое может привести к полезной научной работе, которая здесь и в Греции будет очень высоко оценена.[1]

До лета еще далеко, но я по-прежнему собираюсь приехать в СССР в течение летних каникул,[2] поработать над памятниками русской древности и познакомиться с Вами, Вашей дочерью[3] и другими учеными, работающими в моей области.

Пользуюсь случаем, чтобы поздравить Вас и Вашу дочь с наступающим Новым Годом и пожелать Вам обоим счастливого и успешного года.

Уважающий Вас

А. Грабар

[1] Просьбу А. Н. Грабара Д. С. Лихачев исполнил, рукопись «Странствий» В. Г. Григоровича-Барского (с рисунками) из библиотеки Казанского университета, по просьбе Д. С. Лихачева, была микрофильмирована и отослана А. Н. Грабару (описание этой рукописи см.: *Артемьев А. И.* Описание рукописей, хранящихся в библиотеке имп. Казанского университета. СПб., 1882. С. 30—41). Об этом свидетельствует письмо А. Н. Грабара от 6 июня 1966 г. Вот оно:

«Глубокоуважаемый Дмитрий Сергеевич,

обращаюсь к Вам с новой просьбой и очень прошу извинить меня за беспокойство. Как Вы помните, благодаря Вашему содействию мы получили здесь микрофильм рукописи Барского из Казанской университетской библиотеки. В обмен директор библиотеки просил прислать три книги по химии (так? — *Л. С.*). Я давно бы их выслал, если бы не оказалось, что эти издания не французские и даже не европейские, а американские. В наших магазинах их в продаже нет. Очень прошу поэтому научную библиотеку дать мне заглавия других книг, по возможности, изданных во Франции или в одной из соседних стран. Я их приобрету и пошлю.

Все это я должен был бы написать директору Казанской библиотеки, но к сожалению, я не могу разыскать его письмо и адрес. Будьте так добры и перешлите ему просто эти строчки, на которые он мне ответит непосредственно.

Еще раз простите за беспокойство. Надеюсь встретиться с Вами в Оксфорде на византийском конгрессе (А. Н. Грабар имеет в виду XIII Международный конгресс византинистов, проходивший в Оксфорде 5—10 сентября 1966 г., поездка на который не была разрешена Д. С. Лихачеву. Подготовленный Д. С. Лихачевым доклад был зачитан на конгрессе. О докладе см.: *Удальцова З. В.* Научные итоги XIII Международного конгресса византинистов // ВВ. 1968. Т. 28. С. 307—313 (о докладе Д. С. Лихачева — на с. 312).

[2] Приезд А. Н. Грабара в СССР в 1962 г. не состоялся из-за болезни ученого и был перенесен вначале на лето, а затем на сентябрь 1963 г.

[3] Речь идет о Вере Дмитриевне Лихачевой, работавшей в области византиноведения. В. Д. Лихачева трагически погибла в 1981 г.

IV

Париж, 17 мая 1963 г.

Глубокоуважаемый
Дмитрий Сергеевич,

позвольте обратиться к Вам за советом, по поводу моей будущей поездки с научной целью (и в порядке обмена между советскими и французскими учеными) в СССР. Как Вы помните, эта поездка была определена на сентябрь прошлого года, но отменена из-за моей болезни. Теперь она перенесена на сентябрь настоящего года (начиная примерно с 8—10 сентября, на месяц), и я очень надеюсь, что ничто не помешает осуществлению этого путешествия. Жена и я думаем с удовольствием об этой поездке, которая, кроме осуществления научной программы, позволит нам лично познако-

миться с Вами, Вашей дочерью и несколькими другими коллегами.

Теперь просьба. В прошлом году было установлено, что Академия наук СССР, в исполнение франко-советского договора о культурных взаимоотношениях, берет на себя расходы по моему пребыванию в СССР в течение месяца и по моим поездкам внутри СССР между городами Москва—Владимир/Суздаль—Ленинград—Новгород. Узнав, что в эту программу не включены (потому, что я об этом своевременно не сообщил здешним органам, ведающим этими поездками) Киев и Тифлис,[1] где хранятся также важные для меня памятники старины,[2] я написал об этом в 1962 г. в Академию <наук> СССР и прошлым летом получил ответ: Академия охотно окажет содействие для моей поездки в эти города, но при условии, что расходы на нее я беру на себя.

Имея в виду, что моя поездка была отменена и приходится начинать сызнова приготовления к ее осуществлению в настоящем году, мне хотелось бы просить Академию наук СССР включить Киев и Тифлис в основную программу поездки и взять на свой счет мои переезды в эти города, которые яляются важными центрами для специалиста по византийской археологии. Само собой, речь идет о расходат моих личных, а не моей жены, поездку которой оплачиваю во всяком случае я.

Я предполагаю просить об этом Академию наук СССР и сделать это в ближайшем будущем, чтобы дать время на ответ. Но я не могу найти того письма, которое мне было прислано в прошлом году из Академии и поэтому не знаю точно, к кому мне нужно обратиться. Моя просьба, если это Вас не затруднит: по какому точно адресу и в какое учреждение Академии мне следует писать, имея в виду содержание моей просьбы, изложенной выше? Буду очень признателен за это указание и надеюсь, что моя просьба будет иметь успех, т[ак] к[ак] она тесно связана с научной стороной предполагаемой поездки.

Передайте, пожалуйста, мой привет Вашей дочери и примите выражение моего искреннего уважения.

А. Грабар.

Вместо заключения.

В конце 1963 г. состоялся приезд А. Н. Грабара в Москву. Более длительная поездка осуществилась только в сентябре 1967 г. Андрей Николаевич приезжал вместе с женой, Юлией Николаевной. К сожалению, в Архиве РАН не удалось найти отчет о приеме А. Н. Грабара (такие отчеты обычно составлялись), что дало бы более полное представление о научной командировке французского ученого в СССР.

Публикация Л. В. Соколовой

[1] Над словом «Тифлис» написано А. Н. Грабаром: «Тбилиси».

[2] В подтверждение своих слов А. Н. Грабар мог бы сослаться, например, на свои работы о росписях Софийского собора в Киеве (см.: Библиография печатных работ А. Н. Грабара, под 1918 и 1935 гг., в наст. изд. См. также: *Вернадский Г.* Очерки по истории науки в России // Записки русской академической группы в США. N. Y., 1975. Т. 9. С. 152—155).

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, НАПЕЧАТАННЫХ В СБОРНИКАХ «ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО» 1963—1999 гг.*

Сборники, издание которых было предпринято по инициативе О. И. Подобедовой, выпустившей в качестве ответственного редактора наибольшую часть томов, выходили с 1963 г. под грифом Института истории искусств Министерства культуры СССР, с 1980 г. — под грифом Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания, а с 1993 г. — под грифом Российского (с 1995 г. — Государственного) института искусствознания Министерства культуры РФ. С 1963 по 1989 г. — М.: «Наука», в 1993 г. — М., Российский институт искусствознания (ротапринт, тираж 300 экз.); с 1995 г. — СПб.: «Дмитрий Буланин». Всего вышло 22 сборника. Поскольку каждый из сборников имеет собственный подзаголовок, то только он и дается в указателе, за исключением сборника 1963 г.

Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 25—49.

Аверинцев С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Зарубежные связи. 1975. С. 371—397.

Аверинцев С. С. У истоков поэтической образности византийского искусства // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 421—454.

Алексеев В. Н. Рисунки «Истории Сибирской» С. У. Ремезова (проблемы атрибуции) // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 175—196.

Алешковский М. Х. Русские глебо-борисовские энколпионы 1072—1150 гг. // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 104—125.

Алешковский М. Х. Начальные этапы каменного строительства псковского крома (в связи с вопросом о русских каменных крепостях домонгольского периода) // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 322—348.

Альтшуллер Б. Л. *см.* Давид Л. А., Альтшуллер Б. Л., Подъяпольский С. С.

Амирбекян Р. И. Суфийская тематика миниатюр арабо-персидского фонда Матенадарана // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 380—391.

Амосов А. А. Из истории создания Лицевого летописного свода: (Организация работ по написанию рукописей) // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 212—227.

Андреева И. Д., Лукьянов Б. Б., Музеус Л. А. Исследование подготовительного рисунка памятников станковой живописи XIV—XV вв. // XIV—XV вв. 1984. С. 30—35.

Антонова Л. И. Миниатюры рукописи «Жития Николая Чудотворца» XVI в.: Индивидуальные манеры графики // Исследования и атрибуции. 1997. С. 342—357.

Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М. Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 13—27.

Асеев Ю. С. *см.* Толочко П. П., Асеев Ю. С.

Ачкасова В. Н. Основные проблемы исаледования Софии Киевской // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 28—30.

Бакалова Э. Вклад Андрея Грабара в развитие методологии современного искусствознания // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 52—59.

Бакалова Э. Литургия и искусство в XII в.: (По материалам памятников живописи на территории Болгарии) // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 57—75.

Балыгина Л. П., Некрасов А. П., Скворцов А. И. Вновь открытые и малоизвестные фрагменты живописи XII в. в Успенском соборе во Владимире // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 61—76.

Банк А. В. Взаимопроникновение мотивов в прикладном искусстве XI—XV вв. // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 72—82.

* Составитель Э. С. Смирнова.

Банк А. В. Некоторые памятники византийской скульптуры из собраний Эрмитажа // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 262—271.

Банк А. В. Послесловие к статье А. П. Смирнова // Зарубежные связи. 1975. С. 40—44.

Баталов А. Л. *см* Комеч А. И., Баталов А. Л.

Батхель Г. С. Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 245—254.

Белецкий В. Д. Живопись в храмах XIV в. из раскопок в Довмонтовом городе Пскова // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 210—242.

Белоброва О. А. К биографии «государева иконника» Федора Евтихиева Зубова // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 168—174.

Беляев Л. А. Собор Богоявленского монастыря за Торгом и Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры: (Историко-художественные параллели) // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 400—409.

Беляев Л. А. Элемент романской иконографии XII в. в древнерусских изображениях Гроба Господня // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 539—553.

Бетин Л. В. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 57—72.

Бетин Л. В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 41—56.

Бетин Л. В. Псковская миниатюра 1463 года и проблемы истории псковской живописи середины XV века // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 196—217.

Бетин Л. В. Реставрация настенных росписей Успенской церкви в селе Мелетово // Художественная культура Пскова. 1968. С. 220—223.

Библиография печатных работ А. Н. Грабара // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 34—51.

Блиндерова Н. В. Житие Кирилла и Афанасия Александрийских в росписи Кирилловской церкви Киева // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 52—60.

Большаков Л. Н. Метрический анализ древнерусских храмов XI—XII вв. // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 112—119.

Борисова Т. С. Вновь раскрытая икона «Обитель Зосимы и Савватия Соловецких, с житием Савватия и Зосимы» из Успенского собора Московского Кремля // Исследования и атрибуции. 1997. С. 310—324.

Бочаров Г. Н. Два памятника прикладного искусства из Кирилло-Белозерского монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 243—249.

Бочаров Г. Н. Торевтика Великого Новгорода XII—XV веков // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 267—306.

Бочаров Г. Н. Черниговская чаша XII в. // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 293—306.

Бочаров Г. Н., Горина Н. П. Об одной группе новгородских изделий конца XV и XVI века // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 291—320.

Бояр О. П. К вопросу о «Звенигородском чине» (Приложение к ст.: Ильин М. А. К датировке «Звенигородского чина» // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 93.

Брюсова В. Г. К истории стенописи Софийского собора Новгорода: Фрески Мартирьевской паперти // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 108—125.

Брюсова В. Г. О содержании росписей XI—XII вв. Мартирьевской паперти Софийского собора Новгорода // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 165—176.

Булкин В. А. Новгородское зодчество начала XII в. по новым археологическим материалам // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 270—288.

Булкин В. А. Софийский собор в Полоцке: (К вопросу о западных апсидах) // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 59—63.

Булкин В. А. Церковь Михаила Архангела на Прусской улице в Новгороде и новгородское зодчество начала XIII в. // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 377—392.

Быкова Г. З. Технико-технологические особенности рукописи Изборника 1073 г. // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 101—108.

Вагнер Г. К. Древние черты во владимиро-суздальской скульптуре XIII века как элементы нового стиля // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 162—197.

Вагнер Г. К. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 54—74.

Ваклинова М. Някои особености на скулптурно-декоративната практика във Велики Преслав през IX—X век // Балканы. Русь. 1995. С. 142—162.

Вздорнов Г. И. Из истории искусства русской рукописной книги XIV века // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 140—171.

Вздорнов Г. И. Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 255—269.

Вздорнов Г. И. Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточнохристианского искусства в новгородской живописи XI—XII веков // Художественная культура Новгорода. 1068. С. 201—223.
Вздорнов Г. И. Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 115—154.
Вздорнов Г. И. Портреты новгородских архиепископов в искусстве XIV в. // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 115—134.
Вздорнов Г. И. Постройки псковской артели зодчих в Москве (по летописной статье 1476 г.) // Художественная культура Пскова. 1968. С. 174—188.
Вздорнов Г. И. Рисунки на полях Типографского Устава // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 90—104.
Вздорнов Г. И. Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 75—82.
[Владимиров, Иосиф]. Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу / Подгот. текста Е. С. Овчинниковой // XVII век. 1964. С. 24—61.
Воейкова И. Н. О приемах взаимосвязи живописного декора и архитектуры интерьера в древнерусских памятниках XI—XVII веков // XVII век. 1964. С. 62—88.
Враская О. В. Об орнаментации рукописных книг из Кирилло-Белозерского монастыря // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 267—276.
Выголов В. П. К вопросу о постройках и личности Алевиза Фрязина // Исследования и атрибуции. 1997. С. 234—245.
Выголов В. П. Монументально-декоративная керамика Новгорода конца XVII в.: Изразцы Вяжищского монастыря // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 237—266.
Выголов В. П. О развитии ярусных форм в зодчестве конца XVII в. // XVII век. 1964. С. 236—252.
Выголов В. А. Об Успенском соборе 1326—1327 гг. в Московском Кремле // Проблемы атрибуции. 1993. С. 94—109.
Выголов В. П. Русская архитектурная керамика конца XV—начала XVI в. (о первых русских изразцах) // Зарубежные связи. 1975. С. 282—317.
Высоцкий С. А. Ктиторская фреска Ярослава Мудрого в Киевской Софии // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 120—134.
Высоцкий А. М. Об одной группе памятников в архитектуре Руси конца XI—начала XIII в. (Еще раз о первой церкви Апостолов в Константинополе и ее наследии в средневековом мире) // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. (В печати)
Высоцкий А. М. Храм Иезекииля как источник наружного скульптурного декора владимиро-суздальских храмов XII—XIII вв.: sic et non // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 255—263.

Гагман Н. А. Новое об иконах работы Дионисия с сыновьями из Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 74—83.
Галашевич А. А. Рисунки из церкви Рождества в Городне на Волге // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 263—273.
Геров Г. Новооткрити стенописи от XIII век в манастира «Св. Харалампий (Св. Архангели)» в Мелник: Предварителни наблюдения // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 34—42.
Геров Г. «О тебе радуется» в балканската живопис от XV—XVIII век // Балканы. Русь. 1995. С. 220—228.
Гиршберг В. Б. «Козьльрогъ» в Изборнике Святослава 1073 года // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 81—89.
Гладкая М. С., Скворцов А. И. Периодизация рельефов Дмитриевского собора во Владимире // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 307—329.
Гордиенко Э. А. Новгородское «Благовещение» с Феодором Тироном // Зарубежные связи. 1975. С. 215—222.
Гордиенко Э. А. Основные направления в художественной культуре Новгорода XIV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 156—167.
Горина Н. П. *см.* Бочаров Г. Н., Горина Н. П.
Грабар А. Н. Мозаики Киева // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 9—10.
Грабар А. Н. Эскиз автобиографии // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 11—33.
Гребенюк В. П. Лицевое «Сказание об иконе Владимирской Богоматери» // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 338—363.
Греков А. П. Из опыта работ по спасению росписи церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 176—195.
Грекова В. Б. Реставрация стенописи храма Спаса на Ковалево (итоги первого года работ) // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 335—346.

Гусев Н. В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI—XVII вв. // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 126—139.

Гусев Н. В. О начальных этапах работы мастеров ферапонтовской росписи // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 69—73.

Гусев Н. В. О некоторых изображениях неясыти пустынной в древнерусской живописи XV в.: (К уточнению иконографии сцены «Земля и Море отдают мертвых» в росписи Успенского собора 1408 г. во Владимире) // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 144—149.

Гусев Н. В. О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 317—323.

Гусева Э. К. Иконы «Донская» и «Владимирская» в копиях конца XIV—начала XV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 46—58.

Гусева Э. К. Икона «Кирилл Белозерский» конца XV—начала XVI в. из собрания Государственного Русского музея // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 113—122.

Гусева Э. К. Об иконе «Знамение» из Кашинского чина // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 263—272.

Гусева Э. К. Царские врата круга Андрея Рублева // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 295—311.

Давид Л. А., Альтшуллер Б. Л., Подъяпольский С. С. Реставрация Спасского собора Андроникова монастыря // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 360—392.

Даен М. Е. Новооткрытый памятник станковой живописи эпохи Ивана Грозного (икона «Иоанна Предтечи» из Махрищского монастыря) // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 207—225.

Дедушенко Б. П. К истории ансамбля московского Высоко-Петровского монастыря // XVII век. 1964. С. 253—271.

Демина Н. А. Отражение поэтической образности в древнерусской живописи (на примере иконы «Георгий-воин» XI—XII веков // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 7—24.

Джурова А. Някои наблюдения върху характера на културния модел в България през XIV век (предварителни бележки) // Балканы. Русь. 1995. С. 197—208.

Дианова Т. В. Старопечатный орнамент // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 296—335.

Дмитриев Ю. Н. О формах покрытия в новгородском зодчестве XIV—XVI веков // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 196—207.

Дмитриев Ю. Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы к исследованию) // XVII век. 1964. С. 138—159.

Добрынина Э. Н. К вопросу о составе и иконографии иллюстративного цикла Деяний и Посланий апостолов второй половины XIII в. (ГИМ, Муз. 3648) // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 139—149.

Довгалло Г. И. Собирательская деятельность П. И. Севастьянова (по материалам его личного архива) // Балканы. Русь. 1995. С. 242—256.

Дорофиенко И. П. О новом исследовании группового портрета семьи Ярослава Мудрого в Софийском соборе в Киеве // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 135—142.

Дорофиенко И. П., Редько П. Я. Раскрытие фресок XII в. в Кирилловской церкви Киева // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 45—51.

Дрампян И. Р. Художественные особенности искусства Тороса Рослина (миниатюры Малатийского Евангелия) // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 331—341.

Евсеева Л. М. Греко-грузинская рукопись из собрания Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 342—367.

Евсеева Л. М. Проблема образцов в византийском искусстве и миниатюры романской рукописи Hortus deliciarum // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 94—112.

Евсеева Л. М. Шитая пелена 1498 г. и Чин венчания на царство // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 430—439.

Жарнов Ю. Э., Жарнова В. И. Произведения прикладного искусства из раскопок во Владимире // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 451—462.

Жегин Л. Ф. Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи // XVII век. 1964. С. 175—214.

Жуковская Л. П. Связь изучения изобразительных средств и текстологии памятника // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 58—69.

Жуковская Л. П. Экслиттеральные способы определения разных почерков // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 28—37.

Журавлева И. А. Об одной группе серебряных ковчегов-мощевиков конца XVI—первой трети XVII в. // Исследования и атрибуции. 1997. С. 391—412.

Залесская В. Н. Камея с мифологическим сюжетом из собрания Государственного Эрмитажа: (О символике античных оразов в средневизантийский период) // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 113—117.

Залесская В. Н. Литики XIII в. в собрании Государственного Эрмитажа // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 150—156.
Залесская В. Н. Тема теофании в трудах А. Н. Грабара и вопросы атрибуции евлогий Иоанна Богослова // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 463—470.
Заяружный А. М. *см.* Тоцкая И. Ф., Заяружный А. М.
Звегинцева О. В. Рукописные книги библиотеки новгородского Софийского собора // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 252—266.
Зверева С. Г. Мастера пения Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей XVI—первой половины XVII в. // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 340—350.
Зонова О. В. «Богоматерь Умиление» XII века из Успенского собора Московского Кремля // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 270—282.
Зонова О. В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля // XVII век. 1964. С. 110—137.
Зыков П. Л. *см.* Иоаннисян О. М., Торшин Е. Н., Зыков П. Л.

Ильин М. А. Архитектурное пространство храмов рубежа XIV—XV вв. // XIV—XV вв. 1984. С. 113—117.
Ильин М. А. Декоративные резные пояса раннемосковского каменого зодчества // Зарубежные связи. 1975. С. 223—239.
Ильин М. А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 29—40.
Ильин М. А. К вопросу о природе архитектурного убранства «московского барокко» // XVII век. 1964. С. 232—235.
Ильин М. А. К датировке «Звенигородского чина» // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 83—93.
Ильин М. А. К изучению церкви Вознесения в селе Коломенское // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 355—367.
Ильин М. А. Псковские зодчие в Москве в конце XV в. // Художественная культура Пскова. 1968. С. 189—196.
Иоаннисян О. М. К истории польско-русских архитектурных связей в конце XI—начале XIII в. // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 206—230.
Иоаннисян О. М. Комплекс древнейших построек Спасского монастыря в Ярославле // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 199—228.
Иоаннисян О. М. Основные этапы развития галицкого зодчества // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 41—58.
Иоаннисян О. М., Торшин Е. Н., Зыков П. Л. Церковь Бориса и Глеба в Ростове Великом // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 229—250.

К истории приезда А. Н. Грабара в Советский Союз: (Из писем А. Н. Грабара к Д. С. Лихачеву) / Публ. Л. В. Соколовой // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 471—474.
Кавельмахер В. В. Заметки о происхождении «Звенигородского чина» // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1999. С. 196—216.
Кавельмахер В. В. Краеугольный камень из лапидария Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (к вопросу о так называемом Святославовом кресте) // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 185—198.
Казарян А. Храм VII в. в Мастаре и его место в зодчестве Закавказья и Византии // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 115—133.
Кандарашева И. Некоторые иконографические проблемы второй росписи в церкви Св. Георгия в Софии // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 76—85.
Карнабед А. А. Новые данные о памятниках Чернигова XI—XII вв. // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 31—40.
Качалова И. Я. Алтарная преграда Успенского собора Московского Кремля: Итоги реставрации живописи в 1978—1979 гг. // XIV—XV вв. 1984. С. 267—282.
Качалова И. Я. Стенопись галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Балканы. Русь. 1995. С. 41—437.
Квливидзе Н. В. К изучению системы росписи церкви в Больших Вяземах: (Тема Троицы в русской культуре XVI в.) // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 342—359.
Клосс Б. М. Деятельность митрополичьей книгописной мастерской в 20-х—30-х гг. XVI в. и происхождение Никоновской летописи // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 318—337.
Клосс Б. М. К изучению биографии преподобного Сергия Радонежского // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 11—15.
Клосс Б. М. Нил Сорский и Нил Полев — «списатели книг» // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 150—167.
Клосс Б. М., Назаров В. Д. Рассказы о ликвидации ордынского ига на Руси в летописании конца XV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 283—313.
Князевская О. А. Описание Норовской Псалтири // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 121—142.

Князевская О. А., Турилов А. А. Федоровское Евангелие: О времени создания и происхождении рукописи // XIV—XV вв. 1984. С. 128—140.
Ковалева В. М. Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII в. // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 55—64.
Ковалева В. М. Живопись церкви Федора Стратилата в Новгороде: По материалам открытий 1974—1976 гг. // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 161—175.
Коваленко В., Раппопорт П. А. Храм-усыпальница в Чернигове // Проблемы атрибуции. 1993. С. 36—53.
Ковтун Л. С. Азбуковники как памятники книжной литературы // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 241—247.
Колпакова Г. С. О композиционных особенностях росписи храма на Волотовом поле // XIV—XV вв. 1984. С. 179—195.
Колпакова Г. С. О росписи церкви Симеона Богоприимца в Новгороде // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 297—304.
Колпакова Г. С. Фрески церкви Федора Стратилата в Новгороде: Место памятника в палеологовском искусстве XIV в. // Балканы. Русь. 1995. С. 324—339.
Комеч А. И. Архитектура Владимира 1150-х—1180-х гг.: Художественная природа и генезис «русской романики» // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 231—254.
Комеч А. И. Композиция фасадов новгородских церквей XII—XIII вв. // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 101—111.
Комеч А. И. Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве // Художественная культура в домонгольской Руси. 1972. С. 50—64.
Комеч А. И. Спасо-Преображенский собор в Чернигове (к характеристике начального периода развития древнерусской архитектуры) // Зарубежные связи. 1975. С. 9—26.
Комеч А. И., Баталов А. Л. Памяти Всеволода Петровича Выголова (1929—1995) // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 442—444.
Коренюк Ю. А. Росписи апсиды крещальни в Софийском соборе в Киеве // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 399—412.
Корнилович К. В. Об окладе «Христофорова Евангелия» // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 173—183.
Косточкин В. В. О мастерах крепости Копорье // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 208—216.
Костюхина Л. М. Нововизантийский орнамент // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 265—295.
Костюхина Л. М. О некоторых принципах отождествления и типизации почерков в русских рукописях рубежа XVI—XVII в. // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 18—27.
Костюхина Л. М., Шульгина Э. В. Изборник 1073 г.: Палеографический анализ и реконструкция рукописи // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 90—100.
Котанджян Н. Г. Цвет в начальных миниатюрах Эчмиадзинского Евангелия // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 281—299.
Кочетков И. А. Росписи Успенского собора Свияжска: Реставрация и исследование // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 370—378.
Кочетков И. Я. Является ли икона «Богоматерь Донская» памятником Куликовской битвы? // XIV—XV вв. 1984. С. 36—45.
Красноречьев Л. Е. О датировке Волотовских фресок // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 149—152.
Кресальный Н. И. Новые исследования северо-западной башни Софии Киевской // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 65—79.
Кучкин В. А. О времени написания Буслаевской Псалтири // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 218—225.
Кучкин В. А. Сергий Радонежский и «Филофеевский крест» // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 16—22.
Кучкин В. А., Попов Г. В. Государев дьяк Василий Мамырев и лицевая Книга пророков 1489 г. // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 107—144.
Кызласова И. Л. Новое о раннем этапе научной деятельности А. Н. Грабара (1919—1924 гг.) // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 82—96.
Кызласова И. Л. О Спасском соборе Андроникова монастыря: Из архива А. И. Некрасова // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 393—399.

Лагунин И. И. Реставрация памятников монументальной живописи Пскова и перспектива их музеефикации (хроника) // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 258—262.
Лазарев В. Н. Древнерусские художники и методы их работы // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 7—21.
Лазарев В. Н. О росписи Софии Новгородской // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 7—62.
Лалазаров С. В. Два этапа строительства церкви Георгия в Старой Ладоге // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 297—313.
Лаурина В. К. Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий (вновь раскрытые и малоизвестные произведения из Ферапонтова, Кирилло-Белозер-

ского и Павлова Обнорского монастырей в собрании Государственного Русского музея) // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 84—112.

Лаурина В. К. Новгородская иконопись конца XV—начала XVI в. и московское искусство // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 386—436.

Лаурина В. К. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 145—178.

Лелеков Л. А. Искусство Древней Руси в его связях с Востоком (к постановке вопроса) // Зарубежные связи. 1975. С. 55—80.

Лелеков Л. А. Истоки архитектурного декора заволжских монастырей // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 320—333.

Лелеков Л. А. Методология научной реставрации в представлениях общественности // Проблемы атрибуции. 1993. С. 194—203.

Лелекова О. В. Материалы к истории художественной мастерской Кирилло-Белозерского монастыря в XVII—XVIII в. // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 157—180.

Лелекова О. В., Наумова М. М. К изучению материалов и техники средневековой живописи // Исследования и атрибуции. 1997. С. 454—466.

Лелекова О. В., Наумова М. М. Росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы в Ферапонтове (по данным реставрационных исследований) // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 63—68.

Лидов А. М. О символическом замысле скульптурной декорации владимиро-суздальских храмов XII—XIII вв. // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 172—184.

Лидов А. М. Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после схизмы 1054 г. // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 155—177.

Лифшиц А. Л. Об одной графической особенности Киевской Псалтири 1397 г. // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 338—341.

Лифшиц Л. И. «Ангельский чин с Эммануилом» и некоторые черты художественной культуры Владимиро-Суздальской Руси // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 211—230.

Лифшиц Л. И. Заметки о соотношении техники и стиля в живописи середины XI—начала XII в. // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 322—343.

Лифшиц Л. И. Заметки о стиле житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты близ Пскова первой половины—середины XIII в. // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 326—343.

Лифшиц Л. И. Икона «Донской Богоматери» // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 87—114.

Лифшиц Л. И. Иконография Явления Богоматери преподобному Сергию Радонежскому и мотивы теофании в русском искусстве конца XIV—начала XV в. // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 79—94.

Лифшиц Л. И. О мастерах Снетогорской росписи // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 106—125.

Лифшиц Л. И. О стиле росписи Снетогорского монастыря // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 93—114.

Лифшиц Л. И. Рогатина великого князя тверского Бориса Александровича // Проблемы атрибуции. 1993. С. 110—144.

Лихачева В. Д. Изображение иконоборцев и иконопочитателей на листах Киевской Псалтири // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 100—106.

Лихачева Л. Д. О хоругви Евфросинии Старицкой 1566 года // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 225—231.

Лихачева О. П., Чуркина Л. А. Служба, Житие и Похвальное слово Кириллу Белозерскому (по рукописям северных собраний Ленинграда) // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 351—356.

Лукьянов Б. Б. *см.* Андреева И. Д., Лукьянов Б. Б., Музеус Л. А.

Малевская М. В. Георгиевская церковь в Любомле и ее место в русском зодчестве второй половины XIII в. // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 259—268.

Малевская М. В. Церковь Иоанна Богослова в Луцке — вновь открытый памятник архитектуры XII в. // Исследования и атрибуции. 1997. С. 9—36.

Максимов П. Н. Дополнительные данные о соборе в Киржаче (Приложение к ст.: Некрасов А. И. Собор в Киржаче) // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 233—234.

Малкин М. Г. Два живописных ансамбля круга Дионисия и его преемников // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 123—142.

Малков Ю. Г. Икона «Чудо архангела Михаила в Хонех» из Национального музея в Белграде // Зарубежные связи. 1975. С. 318—324.

Малков Ю. Г. О датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сковородке» в Новгороде // XIV—XV вв. 1984. С. 196—225.

Малков Ю. Г. О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в.: Некоторые аспекты творчества Феофана Грека // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 135—160.

Малков Ю. Г. Стенопись собора Рождества Богородицы на Возьмище в Волоколамске // Исследования и атрибуции. 1997. С. 267—285.

Малков Ю. Г. Стенопись собора Чуда архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле (опыт реконструкции) // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 368—387.

Малков Ю. Г. Фрески Гостинополья // Балканы. Русь. 1995. С. 351—378.

Мартынова М. В. Оклад иконы «Богоматерь Млекопитательница» из собрания Музеев Московского Кремля // XIV—XV вв. 1984. С. 101—112.

Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье из собрания Кирилло-Белозерского монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 203—224.

Маясова Н. А. Образ преподобного Сергия Радонежского в древнерусском шитье: (К вопросу об иконографии) // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 40—53.

Маясова Н. А. Памятник московского золотного шитья XV века // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 488—493.

Маясова Н. А. Произведения средневекового молдовлахийского лицевого шитья в собрании Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» // Балканы. Русь. 1995. С. 257—276.

Меняйло В. А. Новые данные о творчестве Дионисия // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 56—62.

Меняйло В. А. Храмовая икона «Успение» из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря // Исследования и атрибуции. 1997. С. 375—390.

Милов Л. В. Тверская школа книжного письма второй половины XIV в.: Из истории Троицкого Мерила Праведного // XIV—XV вв. 1984. С. 118—127.

Милонас П. М. Заметки об архитектуре Афона // Балканы. Русь. 1995. С. 7—81.

Мильчик М. И. Еще раз о хронологии каменного строительства в Пскове и Ладоге // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 289—296.

Мильчик М. И. История строительства Ивангородской крепости и внешняя политика России конца XV—XVI в. // Исследования и атрибуции. 1997. С. 246—266.

Мильчик М. И., Штендер Г. М. Западные камеры собора Мирожского монастыря во Пскове: (К вопросу о первоначальной композиции храма) // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 77—96.

Михайлов С. П. Первоначальное убранство интерьера собора Иоанновского монастыря во Пскове // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 95—100.

Михельсон Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря: Истоки иконографии // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 324—342.

Мишакова И. А. Гемма из панагии патриарха Иова // Зарубежные связи. 1975. С. 45—54.

Мнева Н. Е. Стенопись Благовещенского собора Московского Кремля 1508 г. // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 174—206.

Мокрецова И. П. О некоторых особенностях миниатюр Никомидийского Евангелия // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 303—330.

Мокрецова И. П. Художники Карахиссарского Евангелия // Исследования и атрибуции. 1997. С. 428—447.

Морозов В. В. Иван Грозный на миниатюрах Царственной книги // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 232—240.

Музеус Л. А. *см.* Андреева И. Д., Лукьянов Б. Б., Музеус Л. А.

Назаров В. Д. *см.* Клосс Б. М., Назаров В. Д.

Нарциссов В. В. Воздух, шитый княгиней Еленой Верейской // Исследования и атрибуции. 1997. С. 212—233.

Нарциссов В. В. Проблемы иконографии преподобного Сергия Радонежского // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 54—62.

Наумова М. М. Исследование красочного слоя икон из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // XIV—XV вв. 1984. С. 26—29.

Наумова М. М. Материалы и техника живописи миниатюр Карахиссарского Евангелия // Исследования и атрибуции. 1997. С. 448—453.

Наумова М. М. Пигменты миниатюр Изборника 1073 г. // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 109—112.

Наумова М. М. *см.* Лелекова О. В., Наумова М. М.

Некрасов А. И. Собор в Киржаче // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 217—233.

Некрасов А. П. *см.* Балыгина Л. П., Некрасов А. П., Скворцов А. И.

Некрасова М. А. Новое в синтезе живописи и архитектуры XVII века (роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле) // XVII век. 1964. С. 89—109.

Нерсесян Л. В. К вопросу о происхождении и символическом содержании иконографии «О тебе радуется» // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 380—398.

Николаева Т. В. О некоторых волоколамских древностях // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 365—385.

Николаева Т. В. Победный крест XIV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 86—93.

Овчинникова Е. С. Икона «Сошествие во ад» из собрания Гос. Исторического музея в Москве // Художественная культура Пскова. 1968. С. 139—156.
Овчинникова Е. С. Иосиф Владимиров: Трактат об искусстве // XVII век. 1964. С. 9—23.
Овчинникова Е. С. К статье М. П. Павловой-Сильванской «Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами» // Художественная культура Пскова. 1968. С. 137—138.
Овчинникова Е. С. Московский вариант «Богоматери Боголюбской» // Зарубежные связи. 1975. С. 343—353.
Овчинникова Е. С. Новый памятник станковой живописи XV в. круга Рублева // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 94—118.
Озерская Е. А. Образ Града Божьего в сценах Жития Сергия Радонежского из Сергиевской церкви Новгородского Детинца // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 95—107.
Орлова М. А. К истории создания росписи собора Ферапонтова монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 46—55.
Орлова М. А. Некоторые замечания о творчестве Дионисия // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 321—354.
Орлова М. А. Некоторые замечания об орнаменте в церкви Георгия в Старой Ладоге // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 442—448.
Орлова М. А. О группе произведений древнерусского серебряного дела конца XIV—начала XV в. (к проблеме генезиса стиля орнамента) // Исследования и атрибуции. 1997. С. 148—170.
Орлова М. А. О формировании иконографии Рождественской стихиры «Что ти принесем, Христе...» // Балканы. Русь. 1995. С. 127—141.
Орлова М. А. Об орнаменте в росписи церкви Сергия Радонежского в Новгородском Детинце // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 108—121.
Орлова М. А. Об орнаменте в русских стенописях XIII—начала XIV в. // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 432—441.
Орлова М. А. «Рождество» из собрания П. Д. Корина // XIV—XV вв. 1984. С. 253—266.
Орлова М. А. Фрески Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 305—316.
Орнаментика русских рукописей XI—XVII веков (по материалам Отдела рукописей Гос. Исторического музея) // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 197—335. См. также: Подобедова О. И.; Протасьева Т. Н.; Щепкина М. В.; Шульгина Э. В.; Костюхина Л. М.; Дианова Т. В.
Осташенко Е. Я. Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусской живописи XIV века // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 275—309.
Осташенко Е. Я. Вновь раскрытая древнейшая икона Успенского собора Московского Кремля «Богоматерь Одигитрия» // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 494—516.
Осташенко Е. Я. Икона «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля и проблемы стиля последних десятилетий XIV в. // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 246—270.
Осташенко Е. Я. К проблеме стиля Андрея Рублева (еще раз о праздничных иконах Благовещенского собора Московского Кремля) // Исследования и атрибуции. 1997. С. 113—135.
Осташенко Е. Я. Об иконографическом типе иконы «Предста царица» Успенского собора Московского Кремля // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 175—187.
Осташенко Е. Я. Пространственные решения в некоторых памятниках московской живописи как отражение развития стиля в конце XIV—первой трети XV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 59—76.

Павлова-Сильванская М. П. Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами // Художественная культура Пскова. 1968. С. 127—136.
Пенкова Б. Болгарские церкви-гробницы // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 143—154.
Пенкова Б. За модел на стенописната декорация на манастирските трапезарии от византийския и поствизантийския художествен кръг // Балканы. Русь. 1995. С. 209—219.
Пенкова Б. О системе декорации фресок XII в. в Боянской церкви // Русь и страны византийского мира. XII век. 1999. С. 49—56.
Перцев Н. В. Древнерусские краснофонные иконы // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 83—90.
Перцев Н. В. О новооткрытом произведении Дионисия // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 155—173.
Петрова Г. Д. «Похвала Богоматери» с Акафистом из Кирилло-Белозерского монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 143—156.
Пивоварова Н. В. Иконография росписи жертвенника в церкви Спаса на Нередице в Новгороде // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 210—228.

Пивоварова Н. В. К истокам идейного замысла росписи церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199 г.) // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 460—476.

Плешанова И. И. Вологодские памятники резьбы по кости в собрании Государственного Русского музея // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 250—260.

Плешанова И. И. О зверином орнаменте псковских колоколов и керамид // Художественная культура Пскова. 1968. С. 204—219.

Плешанова И. И. Работы кирилловских резчиков в собрании Государственного Русского музея // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 232—242.

Плугин В. А. Некоторые проблемы изучения биографии и творчества Андрея Рублева // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 73—86.

Плугин В. А. Фрагмент росписи южной галереи Успенского собора во Владимире // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 126—140.

Плужников В. И. Распространение западного декора в петровском зодчестве // Зарубежные связи. 1975. С. 362—370.

Подобедова О. И. Виктор Никитич Лазарев // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 5—11.

Подобедова О. И. Воинская тема и ее значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалеве // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 196—209.

Подобедова О. И. Выявление, изучение и сохранение памятников русского средневекового искусства // Проблемы атрибуции. 1993. С. 4—35.

Подобедова О. И. Еще один аспект изучения миниатюр Изборника Святослава // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 75—89.

Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи: Вчера—сегодня—завтра // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 7—33.

Подобедова О. И. Некоторые проблемы изучения рукописной книги // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 7—23.

Подобедова О. И. О функциональном назначении элементов книжного убранства русских средневековых рукописей // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 195—198.

Подобедова О. М. От редколлегии // Зарубежные связи. 1975. С. 5—8.

Подобедова О. И. Предисловие [к разделу «Орнаментика русских рукописей XI—XII веков (по материалам собрания Отдела рукописей Гос. Исторического музея) // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 198—204.

Подобедова О. И. Роль преподобного Сергия Радонежского в духовной жизни Русской земли (середина XIV—XV столетие) // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 23—26.

Подъяпольский С. С. Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV—XVI века) // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 437—457.

Подъяпольский С. С. Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Зарубежные связи. 1975. С. 252—279.

Подъяпольский С. С. Каменное зодчество Кирилло-Белозерского монастыря в его отношении к строительству Троице-Сергиева монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 310—319.

Подъяпольский С. С. О деятельности Алевиза Нового в России // Проблемы атрибуции. 1993. С. 170—193.

Подъяпольский С. С. Собор белозерского Горицкого монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 334—337.

Подъяпольский С. С. *см.* Давид Л. А., Альтшуллер Б. Л., Подъяпольский С. С.

Полякова О. А. О двух соловецких иконах в собрании Государственного музея-заповедника «Коломенское» // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 276—284.

Попов Г. В. Два фрагмента росписи церкви Иоанна Предтечи в Керчи // Балканы. Русь. 1995. С. 117—126.

Попов Г. В. Дионисий и московская миниатюра (иллюстрация Лествицы в рукописи Герасима Замыцкого — памятник белозерского периода деятельности артели художника) // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 256—285.

Попов Г. В. Звенигородский удел около 1400 г. // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 171—184.

Попов Г. В. Из истории древнейшего памятника города Дмитрова // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 198—216.

Попов Г. В. Кашинский чин и культура Твери середины XV в. // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 223—262.

Попов Г. В. Миниатюры Псковской Палеи 1477 г. (о некоторых аспектах развития рукописной иллюстрации Грозненского времени) // Исследования и атрибуции. 1997. С. 325—341.

Попов Г. В. Московская рукопись с миниатюрами конца XV в. из Британского музея (Egerton 3045) // Проблемы атрибуции. 1993. С. 145—169.

Попов Г. В. Новый памятник круга Буслаевской Псалтири (из истории деятельности великокняжеской рукописной мастерской 1480-х годов) // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 168—179.

Попов Г. В. Орнаментация рукописи 1499 г. из московского Успенского собора // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 226—246.

Попов Г. В. От редактора // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 5—10.

Попов Г. В. Поездка Дионисия на Белоозеро // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 30—45.

Попов Г. В. Предисловие // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 5—15.

Попов Г. В. Пути развития тверского искусства в XIV—начале XVI века (живопись, миниатюра) [Приложение: Сборник Государственного архива Калининской области, № 1208 (краткое сообщение) // Художественная культура Москвы: XIV—XVI вв. 1970. С. 310—358.

Попов Г. В. Шрифтовой декор росписи Михаилоархангельского собора в Старице: 1406—1407 гг. // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 274—296.

Попов Г. В. *см.* Кучкин В. А., Попов Г. В.

Попов П. За техниката на стенописите в черквата «Свети Димитър» в село Паталеница // Балканы. Русь. 1995. С. 163—182.

Попова О. С. Византийская аскеза и образы искусства XIV в. // Исследования и атрибуции. 1997. С. 96—112.

Попова О. С. Галицко-волынские миниатюры раннего XIII в. (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 283—315.

Попова О. С. Две русские иконы раннего XIII в. // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 231—243.

Попова О. С. Икона «Спас Ярое око» из Успенского собора Московского Кремля // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 126—148.

Попова О. С. Икона Спаса из Успенского собора Московского Кремля // Зарубежные связи. 1975. С. 125—146.

Попова О. С. Миниатюры Хутынского Служебника раннего XIII в. // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 274—289.

Попова О. С. Мозаики Михайловского монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI—начала XII в. // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 344—364.

Попова О. С. Некоторые проблемы позднего византийского искусства: Образы святых жен, Марины и Анастасии // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 348—358.

Попова О. С. Новгородская миниатюра раннего XIV в. и ее связь с палеологовским искусством // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 105—139.

Попова О. С. Новгородские миниатюры второй четверти XIV века // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 70—99.

Попова О. С. Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 179—200.

Попова О. С. Русская книжная миниатюра XI—XV вв. // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 9—74.

Попова О. С. Русские иконы эпохи св. Сергия Радонежского и его учеников: Православная духовность XIV в. и ее русский вариант // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 27—39.

Порфиридов Н. Г. Вопросы областного атрибуирования памятников древнерусской мелкой каменной пластики // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 65—71.

Порфиридов Н. Г. Два произведения новгородской станковой живописи XIII века // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 140—144.

Порфиридов Н. Г. История одного изображения в древнерусском искусстве // Зарубежные связи. 1975. С. 119—124.

Порфиридов Н. Г. К истории псковской станковой живописи: Икона «Сошествие во ад» из г. Острова // Художественная культура Пскова. 1968. С. 109—113.

Порфиридов Н. Г. Малоизвестный памятник древнерусской скульптуры: каменный крест из Боровичей // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 184—195.

Постникова-Лосева М. М. Мастера-серебряники городов Поволжья XVII века: Ярославль, Нижний Новгород, Кострома [с приложением словаря мастеров-серебряников] // XVII век. 1964. С. 272—315.

Постникова-Лосева М. М. «Образ Дмитриев удет золотой» // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 473—477.

Постникова-Лосева М. М. Серебряное дело в Новгороде XVI и XVII вв. // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 307—334.

Постникова-Лосева М. М. Серебряное дело Пскова XVI—XVII вв. [с приложением словаря мастеров-серебряников] // Художественная культура Пскова. 1968. С. 157—173.

Постникова-Лосева М. М. Серебряные изделия ювелиров Сербии и Дубровника XIV—XVIII вв. в музеях Москвы и Ленинграда // Зарубежные связи. 1975. С. 172—214.

Постникова-Лосева М. М., Протасьева Т. Н. Лицевое Евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV в. // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 133—172.

Прашков Л. Хрелева башня Рильского монастыря и ее стенопись // Зарубежные связи. 1975. С. 147—171.
Протасьева Т. Н. Византийский орнамент // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 205—218.
Протасьева Т. Н. Псковская Палея 1477 г. // Художественная культура Пскова. 1968. С. 97—108.
Протасьева Т. Н. *см.* Постникова-Лосева М. М., Протасьева Т. Н.
Прохоров Г. М. Иллюминированный греческий Акафист Богородице // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 153—174.
Прудников О. А. О времени строительства первого каменного собора Хутынского монастыря // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 314—321.
Пуцко В. Г. Шиферный рельеф из церкви Св. Ирины в Киеве // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 287—292.
Пятницкий Ю. А. Икона круга мастера Николая Ламбудиса из Спарты в коллекции Эрмитажа // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 359—379.
Пятницкий Ю. А. Один из путей проникновения памятников балканского искусства в Россию // Балканы. Русь. 1995. С. 229—241.

Раппопорт П. А. Новые данные об архитектуре древнего Гродно // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 64—72.
Раппопорт П. А. Основные итоги и проблемы изучения зодчества Древней Руси // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 7—12.
Раппопорт П. А. Руская архитектура на рубеже XII и XIII в. // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 12—29.
Раппопорт П. А. *см.* Коваленко В., Раппопорт П. А.
Раушенбах Б. В. О перспективе в древнерусской живописи // Зарубежные связи. 1975. С. 414—440.
Редько П. Я. *см.* Дорофиенко И. П., Редько П. Я.
Ретковская Л. С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV—XVI вв. // Древнерусское искусство XIV—начала XVI веков. 1963. С. 235—262.
Реформатская М. А. Надвратная сень из села Благовещенье // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 478—487.
Реформатская М. А. Об особенностях композиционного построения житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 344—355.
Реформатская М. А. Об особенностях поэтической образности псковской иконы «Собор Богоматери» // Исследования и атрибуции. 1997. С. 193—211.
Реформатская М. А. О группе произведений псковской станковой живописи второй половины XIV в. // Художественная культура Пскова. 1968. С. 114—126.
Рогов А. И. Фрески Супрасля // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 343—358.
Рогов А. И. Ченстоховская икона Богоматери как памятник византийско-русско-польских связей// Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 316—321.
Розанова М. В. Об одной группе миниатюр первой четверти XVI в. // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 247—255.
Розанова Н. В. Памятники миниатюры московского круга первой половины XVI в. // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 258—274.
Розов Н. Н. Батальные изображения в Лицевом летописном своде Ивана Грозного // XIV—XV вв. 1984. С. 152—155.
Розов Н. Н. Еще раз об изображении скомороха на фреске в Мелетове: К вопросу о связях монументальной живописи с миниатюрой и орнаментом // Художественная культура Пскова. 1968. С. 85—96.
Розов Н. Н. Искусство книги Древней Руси и биобиблиография (по новгородско-псковским материалам) // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 24—51.
Розов Н. Н. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хлудовской (русской) Псалтири // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 91—105.
Розов Н. Н. Несколько слов о библиотеке новгородского Софийского собора // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 248—251.
Розов Н. Н. О генеалогии русских лицевых Псалтирей XIV—XVI вв. // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 226—257.
Розов Н. Н. Об идентификации почерков старейших русских книг (XI—XII вв.) // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 14—17.
Розов Н. Н. Об одной современной частной коллекции рукописей, недавно приобретенной Гос. Публичной библиотекой им. М. Е. Салтыкова-Щедрина // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 277—280.
Рыбаков А. А. Фрески вологодского Софийского собора // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 379—393.
Рындина А. В. Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV—XVI вв.: ветхозаветная «Троица» // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 119—132.

Рындина А. В. Историко-художественное значение изразцов Успенского собора в г. Дмитрове // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 461—472.

Рындина А. В. К истории реставрации окладов иконы «Богоматерь Владимирская» в XV в. // Исследования и атрибуции. 1997. С. 136—147.

Рындина А. В. Малоизвестный памятник тверского искусства XV в. // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 199—223.

Рындина А. В. Московско-молдавские связи в произведениях московского ювелирного искусства конца XIV—начала XV вв. // Балканы. Русь. 1995. С. 277—287.

Рындина А. В. Новгород и западноевропейское искусство XV в. (о некоторых изделиях художественного ремесла из раскопок Готского двора) // Зарубежные связи. 1975. С. 240—251.

Рындина А. В. Оклад Евангелия Симеона Ивановича Гордого // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 172—188.

Рындина А. В. Оклад Евангелия Успенского собора Московского Кремля: (К вопросу о ювелирной мастерской митрополита Фотия) // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 143—167.

Рындина А. В. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике: «Гроб Господен» // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 223—237.

Рындина А. В. Суздальский змеевик // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 217—234.

Рындина А. В. Шиферная икона Бориса и Глеба из Солотчи (о роли византийской и южнорусской домонгольской традиций в формировании среднерусской пластики XIII—XIV вв.) // Зарубежные связи. 1975. С. 106—118.

Рындина А. В. Шиферная икона из Ростова Великого: Иконография и образ // Русь. Византия. Балканы. 1997. С. 251—258.

Рындина А. В. Эллинистические мотивы в памятнике московской торевтики последней трети XIV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 94—100.

Салтыков А. А. Деисусные иконы из села Ободово // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 188—198.

Салтыков А. А. Иконография «Троицы» Андрея Рублева // XIV—XV вв. 1984. С. 77—85.

Салтыков А. А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи // Зарубежные связи. 1975. С. 398—413.

Саминский А. Л. Местийское Евангелие: Лик Грузии на фоне Византии // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 147—178.

Саминский А. Л. Пути константинопольской живописи времени латинской оккупации по миниатюрам Евангелия (gr. qu. 66) Гос. Библиотеки в Берлине; Фонд Прусского культурного наследия // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 114—138.

Сарабьянов В. Д. «Богоматерь Страстная» из Дмитриевского монастыря в Кашине // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 311—325.

Сарабьянов В. Д. Иконографическая программа росписей собора Снетогорского монастыря (по материалам последних раскрытий) // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 229—259.

Сарабьянов В. Д. Первоначальный колорит снетогорских росписей и проблема изменения цвета древнерусских фресок XIV—XV вв. // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 150—170.

Сарабьянов В. Д. Росписи северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 365—398.

Сарабьянов В. Д. Стилистические основы фресок Антониева монастыря // Исследования и атрибуции. 1997. С. 56—82.

Свенцицкая В. И. Мастер икон XV в. из сел Ванивка и Здвыжень // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 273—290.

Свенцицкая В. И. Художественное оформление Бучацкого Евангелия // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 113—120.

Свирин А. Н. Малоизученное произведение Алевиза Нового // Зарубежные связи. 1975. С. 280—281.

Седов Вл. В. Византийский храм в Куршунлу // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 134—142.

Седов Вл. В. Церковь Николы на Липне и новгородская архитектура XIII в. во взаимосвязи с романо-готической традицией // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 393—412.

Селицкий А. А. Система росписи собора Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 177—194.

Сизов Е. С. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов // XVII век. 1964. С. 160—174.

Синицына Н. В. Книжный мастер Михаил Медоварцев // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 286—317.

Синицына Н. В. Новые рукописи Михаила Медоварцева // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 145—149.

Скворцов А. П. *см.* Балыгина Л. П., Некрасов А. П., Скворцов А. И.; Гладкая М. С., Скворцов А. И.

Скопин В. В. Иконописцы на Соловках в XVI—середине XVIII в. // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 285—309.

Смирнов А. П. Выносной чеканный крест греческой работы XI—XII в. // Зарубежные связи. 1975. С. 27—40.

Смирнова Э. С. Андрей Николаевич Грабар и вопросы русской культуры в его научном наследии // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 76—81.

Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие: малоизвестный памятник московской книжной миниатюры и орнамента первой трети XV в. // Исследования и атрибуции. 1997. С. 171—192.

Смирнова Э. С. «Деисус» с Николкой и неизвестным святым в Национальном музее Стокгольма // XIV—XV вв. 1984. С. 168—178.

Смирнова Э. С. Икона Богоматери Максимовской: Возрождение русской художественной традиции в конце XIII в. // Проблемы атрибуции. 1993. С. 72—93.

Смирнова Э. С. Икона Николы 1294 года мастера Алексы Петрова // Зарубежные связи. 1975. С. 81—105.

Смирнова Э. С. Миниатюры двух новгородских рукописей // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 180—203.

Смирнова Э. С. Новгородская икона «Благовещение» начала XII в. // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 517—538.

Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Балканы. Русь. 1995. С. 288—310.

Смирнова Э. С. О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сошествие во ад» из Коломны) // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 229—245.

Смирнова Э. С. Образ монашества в русской живописи второй половины XIV в. // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 63—78.

Смирнова Э. С. Обращение к наследию в русской иконописи XIII в. (две иконы первой четверти столетия) // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 290—310.

Смирнова Э. С. «Спас Вседержитель» XIII в. в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева: Вопросы атрибуции // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 244—261.

Смирнова Э. С. «Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря и проблема традиции в русской живописи первой половины XV в. // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 16—29.

Соболева М. Н. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Художественная культура Пскова. 1968. С. 7—50.

Соколова И. М. Икона «Богоматерь Влахернская» из Успенского собора Московского Кремля // Исследования и атрибуции. 1997. С. 413—427.

Сорокатый В. М. Деисусный чин начала XV в. из Успенского собора в Дмитрове // XIV—XV вв. 1984. С. 243—252.

Сорокатый В. М. Иконостас новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках // Исследования и атрибуции. 1997. С. 286—309.

Сорокатый В. М. Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 405—420.

Сорокатый В. М. Новооткрытая новгородская икона Николы Чудотворца первой трети XV в. // Балканы. Русь. 1995. С. 340—350.

Сорокатый В. М. О некоторых аспектах содержания иконы «Благословенно воинство небесного царя» // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 399—417.

Сорокатый В. М. Псковская икона конца XIV—начала XV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 226—242.

Сорокатый В. М. Роспись Троицкой (ныне Покровской) церкви Александровской слободы // Исследования и атрибуции. 1997. С. 358—374.

Сорокатый В. М. Храмовая икона Успенского собора Великого Устюга // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 181—192.

Спегальский Ю. П. Вариант псковского храма XVI в.: Церковь Ильи Пророка в бывшем погосте Торошино // Художественная культура Пскова. 1968. С. 197—203.

Стерлигова И. А. Драгоценный убор русских икон XIV—XV вв. // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 217—228.

Стерлигова И. А. Древнерусское церковное убранство по данным «Летописца Владимира Васильковича Волынского» // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 269—273.

Стерлигова И. А. Малый сион из Софийского собора в Новгороде // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 272—286.

Стерлигова И. А. Новгородские кратиры и икона «Богоматерь Знамение»: Некоторые проблемы иконографии // Балканы. Русь. 1995. С. 311—323.

Стерлигова И. А. О времени создания чеканного оклада иконы «Петр и Павел» из новгородского Софийского собора // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 477—493.

Тихомирова К. Г. Героическое сказание в древнерусской живописи // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 7—28.

Тиц А. А. Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 22—53.

Тиц А. А. Чертеж в русской строительной практике XVII в. // XVII век. 1964. С. 215—231.

Тодич Б. А. Н. Грабар, его изучение сербского средневекового искусства и его роль в формировании современной сербской истории искусства // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 69—75.

Толочко П. П., Асеев Ю. С. Новый памятник архитектуры древнего Киева // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 80—87.

Толстая Т. В. «Сорок Севастийских мучеников» в программе алтарных росписей Успенского собора Московского Кремля // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 122—143.

Торшин Е. Н. К вопросу о хронологии черниговского строительства рубежа XII и XIII в. // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 163—171.

Торшин Е. Н. *см.* Иоаннисян О. М., Торшин Е. Н., Зыков П. Л.

Тоцкая И. Ф., Заярузный А. М. Музыканты на фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 143—155.

Тоцкая И. Ф. *см.* Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М.

Турилов А. А. Восточнославянская книжная культура конца XIV—XV в. и «второе южнославянское влияние» // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 321—337.

Турилов А. А. Сцена убиения Стефана Дечанского в лицевом Житии Николы XVI в. и ее источник // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 228—231.

Турилов А. А. *см.* Князевская О. А., Турилов А. А.

Удралова Н. В. Роспись Благовещенского собора в Сольвычегодске // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 193—202.

Ухова Т. Б. «Балканский» стиль в орнаменте рукописных книг из мастерской Троице-Сергиева монастыря // XIV—XV вв. 1984. С. 141—151.

Филатов В. В. Внутренний декор Покровского столпа // Зарубежные связи. 1975. С. 354—361.

Филатов В. В. Иконостас новгородского Софийского собора (предварительная публикация) // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 63—82.

Филатов В. В. К истолкованию фресок на восточных столпах Успенского собора в Звенигороде // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 185—195.

Филатов В. В. К истории техники стенной живописи в России // Художественная культура Пскова. 1686. С. 51—84.

Филатов В. В. Описание фресок собора Успения на Городке в Звенигороде (новые открытия) // Балканы. Русь. 1995. С. 379—410.

Филатов В. В. Памяти Е. А. Домбровской // Художественная культура Пскова. 1968. С. 224—225.

Филатов В. В. Росписи притворов владимирского Успенского собора // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 156—164.

Филатов В. В. Утраты в древнерусской стенной живописи: Их восполнение и тонирование // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 359—369.

Филатов В. В. Фрагмент фрески церкви Рождества Богородицы в селе Городня // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 359—364.

Филатов В. В. Художественно-технологические особенности росписи Дмитриевского собора во Владимире // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 141—161.

Филиппова И. С. Идентификация писцов на основании анализа письма скорописных рукописей // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 38—57.

Флоря Б. Н. О реконструкции состава древнерусских библиотек // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 52—59.

Фомичева З. С. Редкое произведение русского искусства XVII века // XVII век. 1964. С. 316—326.

Фонкич Б. Л. Антонин Капустин как собиратель греческих рукописей [с Приложением: Греческие рукописи, принадлежавшие Антонину Капустину] // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 368—379.

Фонкич Б. Л. Греческая рукопись митрополита Фотия // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 189—195.

Фонкич Б. Л. К вопросу о кодикологическом изучении рукописей Чикаго-Карахиссарской группы // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 300—302.

Холостенко Н. В. Ильинская церковь в Чернигове по исследованиям 1964—1965 гг. // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 88—103.

Хорошкевич А. Л. О некоторых источниках Устюжского летописного свода // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 357—368.

Хрушкова Л. Г. Андрей Николаевич Грабар и европейская христианская археология // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 97—108.

Хрушкова Л. Г. Дворец в с. Лыхны в Абхазии и его фасадная декорация // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 118—146.

Царевская Т. Ю. Некоторые особенности иконографической программы росписей церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода // Исследования и атрибуции. 1997. С. 83—95.

Царевская Т. Ю. Новые данные о составе росписей церкви Николы на Липне // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 413—431.
Царевская Т. Ю. Образ св. Климента Римского в новгородском искусстве XIII в. // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 260—273.
Царевская Т. Ю. Тема обретений главы Иоанна Предтечи в новгородских росписях XII в. // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 449—459.

Чанева-Дечевска Н. Пространствени, декоративни и конструктивни особености на българската култова архитектура през XIII—XIV век // Балканы. Русь. 1995. С. 183—196.
Черногубов Н. Н. Икона «Борис и Глеб» в Киевском музее русского искусства // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 285—290.
Чернявский И. М. Новый памятник гродненской архитектурной школы XII в. // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 73—76.
Чилингиров А. Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства // Зарубежные связи. 1975. С. 325—342.
Чичинадзе Н. Реликварии Святого Креста XIII в. в Грузии // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 157—162.
Чуркина Л. А. *см.* Лихачева О. А., Чуркина Л. А.

Шалина И. А. Икона «Святой Никола» из Свято-Духова монастыря: Литургический смысл и экклесиологизация образа // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 356—376.
Шейнина Е. Г. Реставрация древнерусских фресок из археологических раскопок // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 243—257.
Шередега В. И. К вопросу о взаимодействии каменной и деревянной архитектуры в русском зодчестве XVI в. // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 458—460.
Шмидт С. О. К изучению Лицевого летописного свода // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 204—211.
Штендер Г. М. «Деисус» Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 77—92.
Штендер Г. М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 83—107.
Штендер Г. М. Новгородское зодчество: Работы Новгородской реставрационной мастерской за 20 лет // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 347—357.
Штендер Г. М. Первичный замысел и последующие изменения галерей и лестничной башни Новгородской Софии // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 30—54.
Штендер Г. М. *см.* Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М.; Мильчик М. И., Штендер Г. М.
Шульгина Э. В. Балканский орнамент // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 240—264.
Шульгина Э. В. *см.* Костюхина Л. М., Шульгина Э. В.

Щапова Ю. Л. Художественное стекло Древней Руси // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 349—357.
Щенникова Л. А. Вопросы изучения соловецких икон XVI—XVII вв. // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 261—275.
Щенникова Л. А. Иконы праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 271—294.
Щенникова Л. А. Царьградская святыня «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 329—347.
Щепкина М. В. Возможность отождествления почерков в древнерусских рукописях // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 7—13.
Щепкина М. В. О происхождении Успенского сборника // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 60—80.
Щепкина М. В. Тератологический орнамент // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 219—239.

Этингоф О. Е. Икона «Христос Пантократор» из ГМИИ им. А. С. Пушкина: Памятник последнего расцвета константинопольской живописи // Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 312—320.
Этингоф О. Е. К вопросу о датировке росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 413—441.
Этингоф О. Е. К иконографии «ласкающей Богоматери» («Гликофилусы») // Балканы. Русь. 1995. С. 96—116.
Этингоф О. Е. К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» и традиции влахернского богородичного культа на Руси в XI—XII вв. // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 290—305.
Этингоф О. Е. Образ храма в иконографии «Богоматерь с пророками» XI—XII вв. // Исследования и атрибуции. 1997. С. 37—55.
Этингоф О. Е. Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» в росписях церквей Богородицы в Студенице и Благовещения

в Градаце: Новый взгляд // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 59—76.

Яковлева А. И. «Ерминия» Дионисия из Фурны и техника икон Феофана Грека // XIV—XV вв. 1984. С. 7—25.
Яковлева А. И. Икона «Спас Златые власы» из Успенского собора Московского Кремля // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 199—210.
Яковлева А. И. Истоки и развитие живописных приемов ранних русских памятников // Проблемы атрибуции. 1993. С. 54—71.
Яковлева А. И. Метод средневековой живописи // Балканы. Русь. 1995. С. 82—95.
Яковлева А. И. «Образ мира» в иконе «София Премудрость Божия» // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 388—404.
Яковлева А. И. Приемы личного письма в русской живописи конца XII—начала XIII в. // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 34—44.
Якунина Л. И. Памятник портретного шитья конца XV в. // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 263—284.
Янин В. Л. Еще раз об атрибуции шлема Ярослава Всеволодовича // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 235—244.

Aspra-Vardavakis M. A Thirteenth Century Sinai Grand Deesis // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. P. 105—113.

Bardžieva Trajkovska D. The Virgin Nikopeja from Kurbinovo // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. P. 86—93.
Borboudakis M. Main Trends of Thirteenth Century Wall Painting in Crete // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. P. 9—33.
Bouras Ch. The Contribution of André Grabar to Architectural History // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. P. 64—68.

Constantinides E. C. Une icône historiée de Saint Georges du XIII[e] siècle au monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinaï // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. P. 77—104.

Dufrenne S. André Grabar: l'ampleur des contacts et de l'imagination // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. P. 60—63.

Grabar A. Aux frontières de Byzance et de l'Islam // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 111—114.

Kalopissi-Verti S. Stylistic Trends in the Palaeologan Painted Churches of the Mani, Peloponnese // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. P. 193—209.

Loverdou-Tsigarida K. Les revêtments de la Vierge Vimatarissa au monastère de Vatopédi // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. P. 440—450.

Mavropoulou-Tsioumi Chr. Die Ikone der Gottesmutter im Templon der Perivleptos Kirche in Beroia // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. S. 306—316.

Ousterhout R. Byzantine Funerary Architecture of the Twelfth Century // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. P. 5—17.

Panayotidi M. Un aspect de l'art provinical: Temoignage des ateliers locaux dans la peinture monumentale // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. P. 178—192.
Papadaki-Oekland S. Patrons and Artistic Production in Crete during the Twelfth Century: A Preliminary Approach // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. P. 33—48.

Stevović I. Monuments in the Principal Regions of the Serbian State in the 12th Century and the Termination of One of the Routes of Transmission of Byzantine Architectural Influences on the Balkans // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. P. 18—32.

Théocharis M. Le sakkos de Photios, métropolite de Kiev — un document confessionel et diplomatique // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. P. 418—429.
Todić B. L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Sopočani // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. P. 43—58.
Tsigaridas E. Icônes portatives de la seconde moitié du 14[e] siècle du monastère de Vatopédi au Mont Athos // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. P. 317—328.

Velmans T. La représentation du temps dans la peinture byzantine // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. P. 274—289.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЭСКИЗ АВТОБИОГРАФИИ

А. Н. Грабар

НОВОЕ О РАННЕМ ЭТАПЕ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. Н. ГРАБАРА (1919—1924 гг.)

И. Л. Кызласова

ХРАМ VII в. В МАСТАРЕ И ЕГО МЕСТО В ЗОДЧЕСТВЕ ЗАКАВКАЗЬЯ И ВИЗАНТИИ

Армен Казарян

ВИЗАНТИЙСКИЙ ХРАМ В КУРШУНЛУ

Вл. В. Седов

БОЛГАРСКИЕ ЦЕРКВИ-ГРОБНИЦЫ

Бисерка Пенкова

ОБРАЗЫ ХРИСТА В ХРАМОВОЙ ДЕКОРАЦИИ И ВИЗАНТИЙСКАЯ ХРИСТОЛОГИЯ ПОСЛЕ СХИЗМЫ 1054 г.

А. М. Лидов

UN ASPECT DE L'ART PROVINCIAL, TÉMOIGNAGE DES ATELIERS LOCAUX DANS LA PEINTURE MONUMENTALE

Maria Panayotidi

STYLISTIC TRENDS IN THE PALAEOLOGAN PAINTED CHURCHES OF THE MANI, PELOPONNESE

Sophia Kalopissi-Verti

К ИСТОЛКОВАНИЮ ПРОГРАММЫ РОСПИСИ ДИАКОННИКА ЦЕРКВИ СПАСА НА НЕРЕДИЦЕ В НОВГОРОДЕ

Н. В. Пивоварова

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ СОБОРА СНЕТОГОРСКОГО МОНАСТЫРЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОСЛЕДНИХ РАСКРЫТИЙ)

В. Д. Сарабьянов

ОБРАЗ СВ. КЛИМЕНТА РИМСКОГО В НОВГОРОДСКОМ ИСКУССТВЕ XIII в.

Т. Ю. Царевская

LA REPRÉSENTATION DU TEMPS DANS LA PEINTURE BYZANTINE

Tania Velmans

К РАННЕЙ ИСТОРИИ ИКОНЫ «ВЛАДИМИРСКАЯ БОГОМАТЕРЬ» И ТРАДИЦИИ ВЛАХЕРНСКОГО БОГОРОДИЧНОГО КУЛЬТА НА РУСИ В XI—XII вв.

О. Е. Этингоф

DIE IKONE DER GOTTESMUTTER IM TEMPLON DER PERIVLEPTOS KIRCHE IN BEROIA

Chr. Mavropoulou-Tsioumi

ICÔNES PORTATIVES DE LA SECONDE MOITIÉ DU 14[e] SIÈCLE DU MONASTÈRE DE VATOPÉDI AU MONT ATHOS

E. Tsigaridas

ЦАРЬГРАДСКАЯ СВЯТЫНЯ «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ» И ЕЕ ПОЧИТАНИЕ В МОСКОВСКОЙ РУСИ

Л. А. Щенникова

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОЗДНЕГО ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА. ОБРАЗЫ СВЯТЫХ ЖЕН, МАРИНЫ И АНАСТАСИИ

О. С. Попова

ИКОНА КРУГА МАСТЕРА НИКОЛАЯ ЛАМБУДИСА ИЗ СПАРТЫ В КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА

Ю. А. Пятницкий

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И СИМВОЛИЧЕСКОМ СОДЕРЖАНИИ ИКОНОГРАФИИ «О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»

Л. В. Нерсесян

ИКОНА «БЛАГОСЛОВЕННО ВОИНСТВО НЕБЕСНОГО ЦАРЯ». НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОДЕРЖАНИЯ

В. М. Сорокатый

LE SAKKOS DE PHOTIOS, MÉTROPOLITE DE KIEV — UN DOCUMENT CONFESSIONNEL ET DIPLOMATIQUE

M. Théocharis

ШИТАЯ ПЕЛЕНА 1498 г. И ЧИН ВЕНЧАНИЯ НА ЦАРСТВО

Л. М. Евсеева

LES REVÊTEMENTS DE LA VIERGE VIMATARISSA AU MONASTÈRE DE VATOPÉDI

K. Loverdou-Tsigarida

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ИЗ РАСКОПОК ВО ВЛАДИМИРЕ

Ю. Э. Жарнов, В. И. Жарнова

ТЕМА ТЕОФАНИИ В ТРУДАХ А. Н. ГРАБАРА И ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ ЕВЛОГИЙ ИОАННА БОГОСЛОВА

В. Н. Залесская

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АЕ	— **Археологический ежегодник, Москва**
Анналы	— **Анналы Института имени Н. П. Кондакова (Annales de l'Institut Kondakov); 1937 — Прага; 1940 — Београд**
АО	— **Археологические открытия, Москва**
БЛДР	— **Библиотека литературы Древней Руси, Москва**
ВВ	— **Византийский временник, С.-Петербург; Москва**
ВИ	— **Вопросы искусствознания, Москва**
ВИД	— **Вспомогательные исторические дисциплины, Ленинград; С.-Петербург**
ВОКМ	— **Вологодский областной краеведческий музей**
ВСГМЗ	— **Владимиро-Суздальский государственный музей-заповедник**
ВХНРЦ	— **Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря, Москва. См. также ГЦХРМ, ЦГРМ**
ГИИ	— **Государственный институт искусствознания, Москва**
ГИМ	— **Государственный Исторический музей, Москва**
ГМЗРК	— **Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»**
ГМИИ	— **Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва**
***Грабар*, 1982**	— ***Грабар А.* Избрани съчинения / Сост. И. Дуйчев, Т. Вельманс, пер. с фр. яз. Н. Тодорова, с предисл. А. Стойкова. София, 1982. Т. 1**
***Грабар*, 1983**	— ***Грабар А.* Избрани съчинения / Сост. И. Дуйчев, Т. Вельманс, пер. И. Атанасова. София, 1983. Т. 2**
ГРМ	— **Государственный Русский музей, С.-Петербург**
ГСНД	— **Гласник Скопског научног друштва, Скопje**
ГТГ	— **Государственная Третьяковская галерея, Москва**
ГЦХРМ	— **Государственные центральные художественно-реставрационные мастерские имени академика И. Э. Грабаря, Москва. См. также ВХНРЦ, ЦГРМ**
ГЭ	— **Государственный Эрмитаж, С.-Петербург**
ДРИ	— **Древнерусское искусство, Москва (с 1995 г. С.-Петербург)**
ЖМНП	— **Журнал Министерства народного просвещения, С.-Петербург**
ЗЛУ	— **Зборник за ликовне уметности, Нови Сад**
ЗОРСА ИРАО	— **Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества, С.-Петербург, Петроград**
ЗРВИ	— **Зборник радова Византолошког института, Београд**
ИИМК	— **Институт истории материальной культуры, Ленинград, С.-Петербург**

ИРАО — Императорское Русское археологическое общество
КМРИ — Киевский музей русского искусства
КСИИ — Краткие сообщения Института археологии, Москва
МАО — Московское археологическое общество
МГУ — Московский Государственный университет имени М. В. Ломоносова
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР, Москва; Ленинград
МИАР — Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва. См. также ЦМИАР
НIIIЛ — Новгородская третья летопись
ОДВ — Отдел Древнего Востока Гос. Эрмитажа
ОДРЖ — Отдел древнерусской живописи Гос. Русского музея
ОЛДП — Общество любителей древней письменности, С.-Петербург
ОРЯС — Отделение русского языка и словесности Императорской Академии наук, С.-Петербург
ПВЛ — Повесть временных лет
ПКНО — Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, Москва
ППС — Православный Палестинский сборник, С.-Петербург
ПС — Палестинский сборник, С.-Петербург
ПСРЛ — Полное собрание русских летописей, С.-Петербург; Петербург; Ленинград; Москва
РАИК — Русский археологический институт в Константинополе, Стамбул
РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, Москва; Ленинград
РГБ — Российская Государственная библиотека, Москва (ранее ГБЛ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина)
РНБ — Российская Национальная библиотека им М. Е. Салтыкова-Щедрина (ранее ГПБ — Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина)
РИБ — Русская историческая библиотека, С.-Петербург
СА — Советская археология, Москва
СИ — Советское искусствознание, Москва
СПБА РАН — Санкт-Петербургский архив РАН
ТКДА — Труды Киевской Духовной академии, Киев
ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (РАН), Москва; Ленинград; С.-Петербург
ЦГРМ — Центральные государственные реставрационные мастерские, Москва. См. также ГЦХРМ, ВХНРЦ
ЦМИАР — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва. См. также МИАР
ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей Российских при Московском университете, Москва

ACF — Annuaire du Collége de France, Paris
Annuaire — Annuaire de l'École Pratique des Hautes études. Section des sciences religieuses, Paris; 1939 — Melun
Arc. Als. — Archives Alsaciennes d'histoire de l'art, Strasbourg
ArtB — The Art Bulletin, New York
BAF — Bulletin de la Société nationale des antiquaires de Frances, Paris

Bibl.Cah.Arch.	— Bibliothéque des Cahiers Archéologiques, Paris
Byz	— Byzantion, 1924—1929 — Paris; Liége. С 1931 г. по наст. время — Bruxelles; 1944—1945 — Baltimore
Bsl	— Byzantinoslavica, Praha
BZ	— Byzantinische Zeitschrift, Leipzig; Berlin
Cah. Arch.	— Cahiers Archéologiques, Paris
Corsi	— Corsi di cultura ravennate e bizantina, Ravenna
CRAI	— Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, Comptes rendus des séances, Paris
DOP	— Dumbarton Oaks Papers, Washington D. C.
EB	— Études byzantines, Paris
Grabar, 1968	— *Grabar A.* L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris, 1968
Grabar, 1979	— *Grabar A.* L'art paléochrétien et l'art byzantin: Recueil d'études 1067—1977. London: Variorum reprints, 1979
Grabar, 1980	— *Grabar A.* L'art du Moyen Âge en Occident: Influences byzantines et orientales. London: Variorum reprints, 1980
Grabar, 1992	— *Grabar A.* Les origines de l'esthétique médiévale / Préf. G. Dagron. Paris, 1992
JÖB	— Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Wien
LAPNP	— Literárni archiv Památniku národniho pisemnictvi v Praze
LCI	— Lexikon der christlichen Ikonographie / Hrsg. E. Kirschbaum, W. Braunfels. Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1968—1976 (2. Aufl.—1994). Bd 1—8
MJdbK	— Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, München
Mon.Piot	— Fondation Eugène Piot. Monument et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, Paris
PG	— Patrologiae corpus completus, series graeca / Ed. J. P. Migne. Paris, 1857—1866
RBK	— Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Hrsg. K. Wessel, M. Restle. Stuttgart
REB	— Revue des études byzantines. Paris
RES	— Revue des études slaves, Paris
RHR	— Revue d'histoire des religions, Paris
Settimane	— Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto
SK	— Seminarium Kondakovianum. Сб. статей по археологии и византиноведению, издаваемый Семинарием имени Н. П. Кондакова, Прага
TIB	— Tabula Imperii Byzantini, Wien

AAA	— Ἀρχαιολογικὰ Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν
ABME	— Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντιῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος
ΔΧΑΕ	— Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
ΕΕΒΣ	— Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν

СОДЕРЖАНИЕ

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

ВИЗАНТИЯ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ

**К 100-летию
Андрея Николаевича Грабара
(1896—1990)**

*Утверждено к печати
Государственным институтом искусствознания
Министерства культуры Российской Федерации*

Редактор издательства *А. Н. Торопцева*
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*
Корректор *К. Д. Буланина*
Компьютерный набор и верстка *Л. Ю. Егоровой*

Издательство «Дмитрий Буланин»

**ЛР № 061824 от 11.03.98 г.
Сдано в набор 10.12.97. Подписано к печати 10.06.99.
Формат 84 × 108^{1}/16. Гарнитура Школьная. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Печ. л. 32 + 5 вкл. (^{5}/8 п. л.). Уч.-изд. л. 34.
Заказ № 3304**

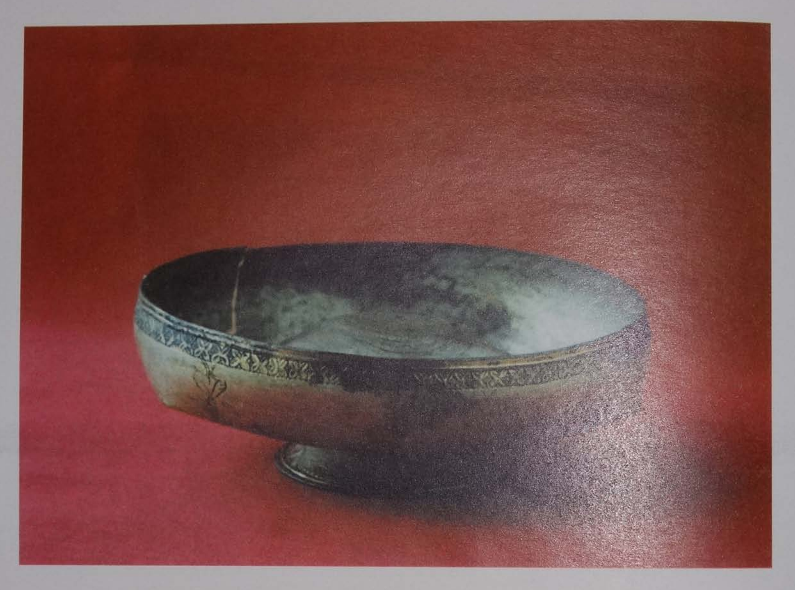
**Отпечатано с оригинал-макета
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12**

Заказы присылать по адресу:

**«ДМИТРИЙ БУЛАНИН»
199034, С.-Петербург, наб. Макарова, 4
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской Академии наук
Телефон: (812) 235-15-86
Телефакс: (812) 346-16-33
E-mail: bulanina@nevsky.net**



Слева — каменная иконка с изображением Саввы Освященного. Резьба, позолота. Первая треть XIII в.; справа — каменная иконка с изображением Раскаяния апостола Петра. Резьба, позолота. Первая треть XIII в. Археологическая коллекция во Владимире



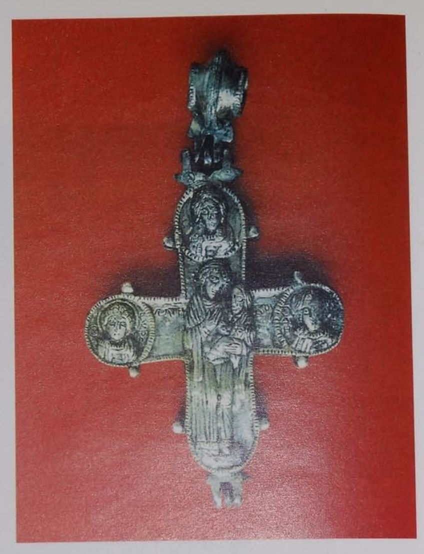
Серебряная чаша. Археологическая коллекция во Владимире



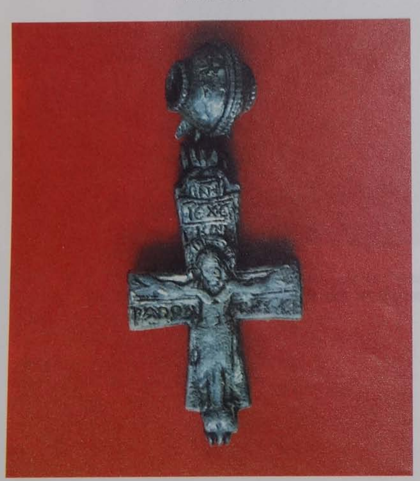
Грифон. Гравированное изображение на дне серебряной чаши. Археологическая коллекция во Владимире



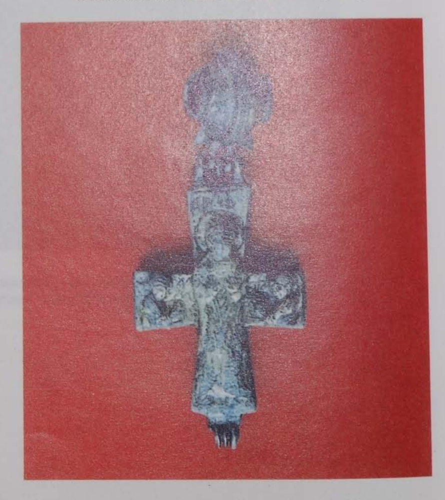
Большой серебряный энколпион. Конец XII—начало XIII в. Лицевая сторона, с изображением Распятия и Иоанна Предтечи. Археологическая коллекция во Владимире



Большой серебряный энколпион. Конец XII—начало XIII в. Оборотная сторона, с изображением Богоматери с младенцем и св.Георгия, Димитрия, Нестора(?). Археологическая коллекция во Владимире



Малый серебряный энколпион. Конец XII—первая треть XIII в. Лицевая сторона, с изображением Распятия. Археологическая коллекция во Владимире



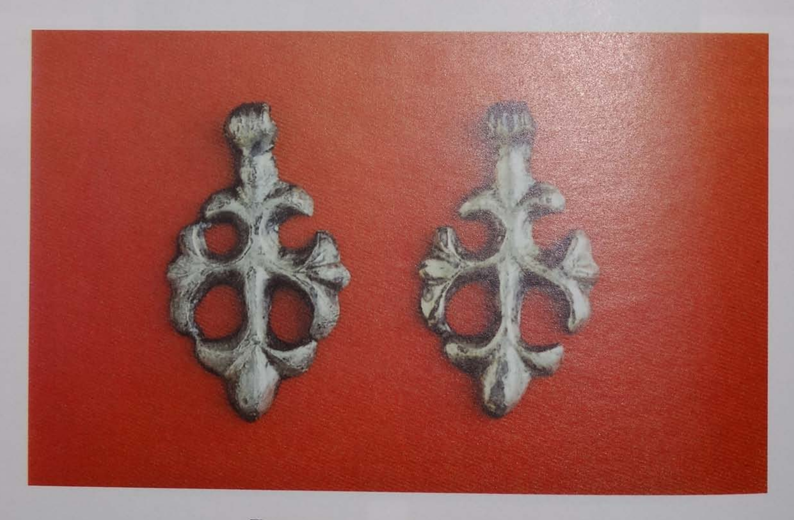
Малый серебряный энколпион. Конец XII—первая треть XIII в. Оборотная сторона, с изображением Богоматери и архангелов. Археологическая коллекция во Владимире



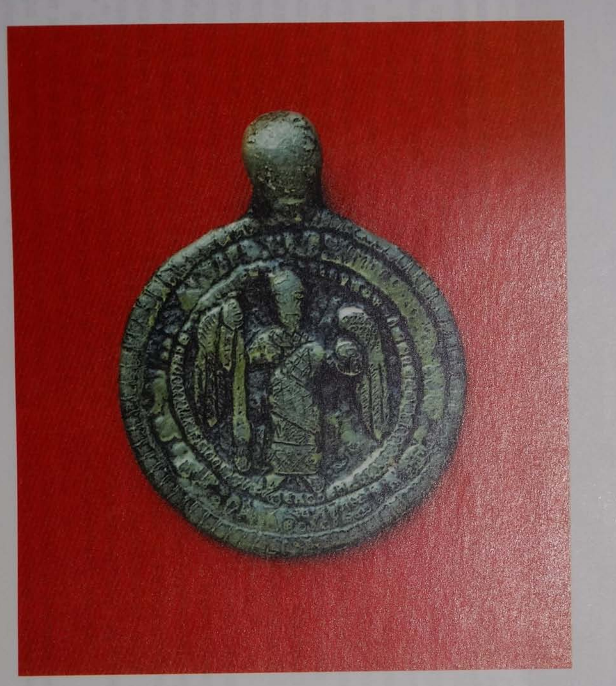
Серебряное ожерелье. Археологическая коллекция во Владимире



Бусины из серебряного ожерелья



Пальметты из серебряного ожерелья



Медальон с изображением архангела Михаила (часть серебряного ожерелья)



Оборотная сторона медальона, с изображением процветшего креста



Семь серебряных позолоченных иконок с изображениями в технике перегородчатой эмали: Христос, св. Борис и Глеб, апостол Петр, Николай Мирликийский, Георгий(?), Димитрий(?). Конец XII—первая треть XIII в. Археологическая коллекция во Владимире